

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثالث والأربعون - يوليو ٢٠٠٥م - جمادى الأولى ١٤٢٦هـ

المكالمات المحلية

الشبكة الرقمية للخدمات المتكاملة

جيران
(بطاقة الهاتف الثابت المدفوعة)

المكالمات الدولية

خط المشترك الرقمي

خدمات لا حد لها،
فرص بلا حدود

سهل
(خدمة الهاتف الثابت
المدفوعة القيمة مسبقا)

الملتقى
(بطاقة الهاتف العمومي)

الأفق
(بطاقة الانترنت المدفوعة)

التراسل اللا متزامن للبيانات

انترنت عمان

خدمة المعطيات

عمانتل هي الشركة الوحيدة في السلطنة التي توفر خدمات الإتصالات وتقنيات المعلومات. ونحن نسعى جاهدين في كل لحظة لتقديم أحدث التقنيات لخدمة الجميع في كل أنحاء السلطنة.

عمانتل توفر إتصالات عالمية عصرية تمكن الناس من التواصل مع أحبائهم. وتوفر أيضا حلول إتصالات مبتكرة لقطاع الأعمال. عمانتل تجعل كل هذا واقعا ملموسا وحيا.

نحن نقدم خدماتنا لكل المستويات وسوف نستمر في العمل بإخلاص دون توقف لإثراء مستقبل مليء بالإمكانيات التي لا تعد ورسم البسمة على وجوه مشتركينا ومستخدمي خدماتنا الأعزاء.



الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om



رئيس مجلس الإدارة

عبدالله بن ناصر الرحبي

تصـــــدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سـيف الرحـبي

مدير التحرير

طـالب المعمـري

المحــرر

يحيى الناعبي

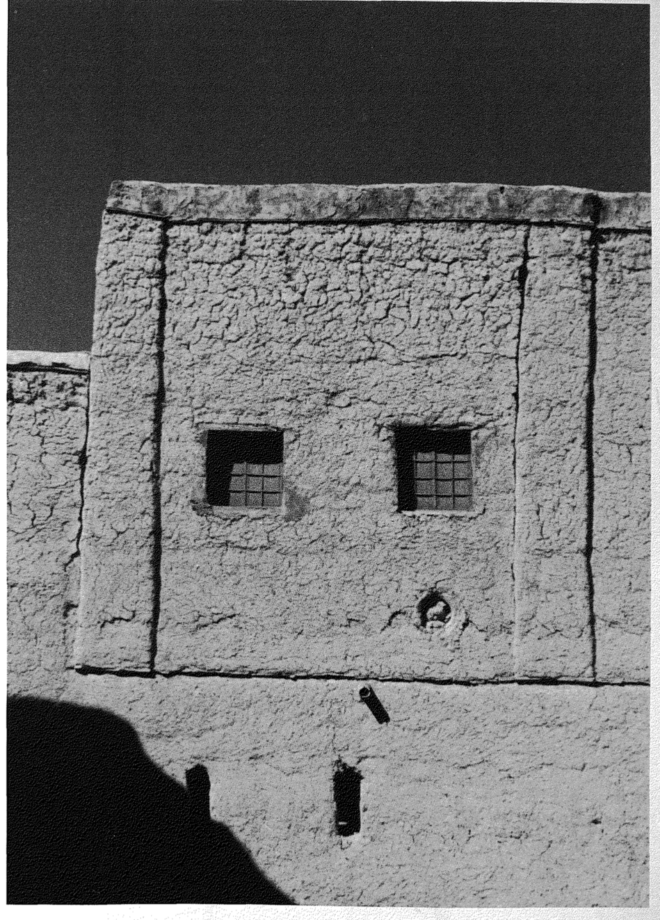
العـــدد الثالث والأربعـون

يوليو ٢٠٠٥م - جمادى الأولى ١٤٢٦هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٢٤٦٠١٦٠٨ فاكس: ٢٤٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا
الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا
ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



الصورة بعدسة: محمد مهدي - سلطنة عُمان



المحتويات







* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. *



على حدّ الصيف:
عن البراكين والموتى والحيوانات

إذا علم خلّفته يُهتدى به
بدا علمٌ في الآل أغبر طامس.
(المرقش الأكبر)

انظروا.. السماءُ حمراء بدم المذبحة.
(مايكوفسكي)

هناك في الأعالي
في غموض الأعالي البعيدة
وجد العائدون أيامَهم بكاملها
أيّامهم التي خلّفوها وراءهم وذهبوا
نحو المدنِ والأنهارِ التي شربوا منها
ثمالةَ النسيان.
وجدوها تنتظرُ مثل وعولٍ ذاهلة جريحةٍ
على حافّة أوديةٍ جفّت منذ قرون

* * *

تحمله رائحة القهوة نحو الأقاصي
تحمله الذكرياتُ
التي تهبُّ كالغربيّ(١) في ظهيرةٍ قائظةٍ
ثمة صيف سحيق على الأبواب
العقاعق بدأت بالظهور على الأشجار
طالع النخل يوغل في الذرى السامقة
للريح
ملتقطاً تباشيرَ الرطب
كما يلتقط العاشقُ ذكرياتِه
المبعثرةِ على الطُرقات.

* * *

الأحلام التي يكتظ بها نومنا
هي دليلنا الناصع الى عالم الأموات
حيث الوجوه الملفّعة بالسِّر والهدوء
تطفح من سديم بحرٍ مائج
وتصافحنا
بما يشبه الأخوّةَ نفسها التي عرفناها في الماضي
ينبثق الكلامُ من فم الغائب
بما يشبه العتابَ، متلاشياً في الغبار
ومن غير التفاتةٍ إلى الوراء
كتلك التي أعادتْ (بوريدس)(٢)
إلى الجحيم،
تتقاطر الوجوه هاذيةً
كطيور تسبح في صفرةٍ شفقيّة
تاركةً أرواحَنا تضطربُ
على قارعة السرير.

* * *

اليباس يزحف على كل شيء
على الأفئدة والعيون
على اليد التي تشققّت أصابعُها
قبل أن تصل إلى الورقة
الورقة البيضاء الأكثر بياضاً
من الجليد

على سفحها ترتجف ذئابٌ جائعةٌ
متذكرةً ماضيها
حين كانت الجزيرةُ أنهاراً
من ثلجٍ وماء

❋ ❋ ❋

البراكين الخامدة توقظها الذكرى
فتنفجرُ على ذلك الشكل الفريد
جمال اللهب ذكرى حياة سحيقة
ذهب الماضي يلمع في جدول
بركان

❋ ❋ ❋

تتآخى البراكين في باطن الأرض
كآلهة بابليّة عاشقة،
هادئةً مسالمةً كسولة
تتثاءب على سرير غيمها الخاص
تداعب أطراف بعضها
لاهيةً تضحك وتحلم
حتى يحين موعد الحصاد الغامض
بدافع نشوةٍ أو انتقام

❋ ❋ ❋

بهدوء ترمي البراكين شباكها
في قعر المحيط
لتصطاد قِرش الطوفان الغاضب
ذاك القادم
من عصور الوحشيّة الحنونة.

❋ ❋ ❋

ينام القرش في حضن البراكين
محاطاً بحشود الذاكرة البعيدة
مشمولاً بدفء السلالة العميق

❋ ❋ ❋

البراكين ليست احتكاك صفيحة بأخرى
إنها الحنين العارم للأرض إلى السماء
التفاتة الأم المذعورة
إلى أبنائها الجنود
ترجمان الأشواق
وعلّة الوجود الأولى

❋ ❋ ❋

سقراط حين حاصرته الدهماء
كما هي عادتها في كل الأزمان
قَذَف نفسه في فوّهة الجمال الحارق
هدأتْ روحُه
واستراح

❋ ❋ ❋

أيتها المرأة الجميلة
يا ملاك الحب
لستِ أكثر جمالاً
من سقوط نيزكٍ أو إشراقة بركان

❋ ❋ ❋

صوت البراكين في الليل اللاتيني
هناك في التخوم الكولومبيّة
المأهولة بالثورات،
تسمعه كرغاء ناقة أضاعت وليدها
في مفازات البيداء

* * *

في سوهو

لا أستطيع أن أنسى تلك الشجرة

التي تلجأ إليها العصافير للمبيت.

وسطَ صخب الحيّ الكبير

بمكتباته وعاهراته ومطاعِمه

بقيامة البشر التائهين في بريّة الله،

تلجأ العصافير كل ليلة إلى

أمّها الشجرة

يتقدمها ضجيجُها الحاني

ومشرَّدون قدِموا من كل جهات العالم،

متدثّرين في خضّم الزجاجات الفارغةِ،

بسماء الشجرة.

* * *

الساعة الثامنة صباحاً

ماذا يستطيع أن يعمل؟

هل يذهب إلى المكتب

يغلق الباب خلفه

مرتشفاً قهوة الصباح

محدِّقاً في البحر الأسود المطلِّ

من ظاهر الكوب المغمور بأسماءِ

القارّات والجهات:

هناك في (فارنا) سَبَح كثيراً مع أشخاص

لم يعودوا موجودين..

وتذكّر على الطرف الآخر في (يالطا) صورةَ

جوزيف استالين مع حلفاء الحرب، يقتسم

الغنائم من غير ابتسامة النصر المعهودة.

ربما كان يفكر في الحزب والدولة ومستقبل

الخراب..

خلف بابٍ مغلقٍ

لمكتب لا يرتاده أحد

يجلس كل يوم أمام تلك الخارطة،

يختار مكاناً يبحر نحوه

مكاناً غارقاً في المطر والضباب

أو يكتب رسائل حبٍّ

إلى الموتى والحيوانات.

* * *

بقرةٌ تائهة بين نيران الحرب

نخلة تحنو على فسائلها

فوق شط دجلة والفرات.

مردوخ(٣) يرسل صرخاتٍ متقطِّعة،

توشك على وقعها السماءُ أن تنهار.

وثمة صيّادون يرمون شباكهم في النهر

الذي يحمل الزمانَ والغزاةَ

ويحمل الأبديّة.

* * *

يتذكر النهر الحروبَ التي مرّتْ

منذ بابل وآشور

ذاكرته الهرمة لا تسعفه

بسبب تراكم جروح سحيقة

جروح طالتْ روحَه وحناياه

فيرتدّ في هيجان أعمى

مكتسحاً البلادَ والعبادَ

حتى يبزغ فجر الآلهة

لتعيدَ ترتيب خرائطها في الجحيم

* * *

تتغلغل الحرب في أحشاء النهر
وأعماق الفسيل
ولا جبالَ تشهد على مرور العابرين
من غير أثر
والمؤرّخون كذَبَة.
سيكون النهر شاهد حروبه وقضاياه
وتلك الشجرة التي تعصف بها رياح مسمومةٌ
تحت سماءٍ
أحالتْها القنابلُ إلى أنقاضٍ وحُطام.

* * *

أي طفل تناول الرُطب الجنيَّ
من تلك النخلة التي يقصفها الطيران؟
في الصباح العراقيّ التليد
يتطلّع إلى الغدران المثْقَلة
يتسلّقُ الجذعَ العالي،
طفل الأسطورة
أو داهية الحرب
الشعراء الصعاليك
يضج بهم ليل التاريخ
روح السيّاب المعذبّة
تتسلّق الجذعَ الأخضر
عبدالوهاب البياتي
البريكان
محمد خضير
فاضل العزاوي
جان دمو
وأخيرا عقيل علي
لشعراء لا آخر لهم ولا حدود..
ذاتَ صباحٍ تطلعوا، ثَمِلينَ
إلى الجذع الوارف بشماريخه ونجومه
واستحمّوا في النهر.

* * *

البحر العملاق
قاهر الأراضي والثقلين
مربك الكواكب بالع الجيوش
حامل ختْم النهاية،
حين يستحيل العالم إلى أعشاش ودخان
هذا الديكتاتور الحزين
أحدّق فيه هذا المساء
وكأنما يدخل هدأته الأزليّة
ليرتاح من صخب الكائنات
نائماً كطفل يحلم في مهده
تهدهده تهاويمُ ثعالبَ ماكرة

* * *

البحر الذي يمنح حنانه
لصيّادين يجوبون الليلَ
وسط غابةٍ من أشباحٍ
سفن النفط الكاسرة.
ديمة المطر التي أورقت حقولَ الجفاف
العين التي بكتْ من خشيةٍ وغياب
والعزاء الغيبيّ لعائلة الشهيد
نجمة تنبلج
أمام بحّارةٍ تاهوا في الشِعاب.
البحر يوزع هداياه على يتامى الأرض
العربيّة

كضحكةٍ أشرقت فجأة في سفوح
المأساة.

* * *

رطوبة عالية
سوّاح يشربون المثلّجات وشموع
موسيقى أسبانية تحاول تبديد الفراغِ
المحتشد في السديم.
يسأل بعض السوّاح العجائز،
إذا كان (الشنجوب)(٤) المتنزّه على الشاطئ،
يعضُّ ؟
– لا ، لا يعض.
إنه مسالم وفي حالة شرود دائم عن
البشر.. يبدو أنّ هذا موسم الإنجاب
والتكاثر، وسيكون المشهد أكثر بهاءً،
في ضياء الطلعة القمريّة، حين يدرّب صغاره
على العوم بين الأمواج وعلى اليابسة كالسلاحف..
في السماء غيمة ترسم شكل حمار يصعد
منعطفاتٍ جبليّة عاتية
يشبه حمار جارنا الفارسيّ
في الزمان الأول للخليقة.

* * *

بهمسٍ
تتحدّث المرأة مع صاحبتها
كأنما ثمّة سر
سرّ خبيئ كسمكة عدوانيّةٍ
تسبح معها في المياه

* * *

ضاحكاً يعود الطفلُ
من هول ما رأى
من ضباعٍ وليدةٍ
ستكبر معه
وتملأ نومَه بالفرائس والحشرجات

* * *

يحوم النسر حول الجثّة
غير قادرٍ على الاقتراب
من فرط رائحتها المنتنة.

* * *

هذا الحوار الصوفيُّ
الذي يعقده المساء بين الغربان والفراغ
ثمة نشوةٍ
لا يعرفها غالباً أصحاب الجنّة
الرافلون في النعيم.

* * *

ثمة حياة تَعِد بالمزيد
ثمة امرأة تنتظر في المقهى
وعلى منعطف الزهور
امرأة من غير قبّعة
ولا زوج يرهق ليلَها بالندم
امرأة ثكلى
نسيَها الراحلون
وبقيتْ تبحث عن ظلّها المترّمل بين العصور.
وبالهدوء نفسه الذي تفتح به الكتابَ
تشرب قهوتها وتسْرح
كمن ينتظر اللاشيء
كمن يرمي حجراً في بحيرة موحلة
وثمة غربان وطيور

ترفُ بحنانٍ في الخارج

* * *

تحيةً لطائر المقبرة المرِح
لشدوه الصاخب على مقربةٍ من النهر.
حين تغرق الخليقة في نومها
يبدأ الطائر بالصَحوِ
والمياه في الفيضان
ويبدأ الموتى في الانتشار.
وتحيةٍ لتلك المرأة العابرة
التي ألهمتني الطائرَ والمقبرة.

* * *

نوافل الحياة متون كتب ومستقبل
والمتون نوافل
تنهشها أفعى السكون
معادلة حارَ فيها الأيونيون
قبل أن يكتشفَ هيروقليطس
بهجةَ النهر المتحوّل الضفاف والمياه

* * *

تتدّفق الشعاب والأنهار بالزّبدِ
والأسئلة الغزيرة، لتذهب إلى البحر الكبير
حيث تتحول إلى بخار وسُحُبٍ
وبَرَدَ..
هكذا يتابع العبث دورتَه متناسلاً
على شكل بشر وأنهار، صحارى وحيوانات.

كان يا ما كان

كان على القتيل أن يداوي جراحَه
قبل أن يموت
ويدلفُ الآخرةَ من غير نزيف ولا دماء
كان على الصباحات أن تنحني أمام هامة الغيم
كما انحنتْ هذه الأخيرةُ
أمام قبّعة مايكوفيسكي
كان على الذُرى والمنافي والنسور
كان على الليل أن يغمرَ البسيطةَ
بحلكته الحنون
التي استعارها من قلب المحيطات المدلهمّة.
كان على الصيف أن يضمحلّ قليلاً
مفسحاً للخريف مكاناً لائقا للأحلام الشعريّة
بأوراقها الصُفْر المتساقطة
كأموات لا يُعدّون.
كان على السفن والأرخبيلات
أن توّجه أشرعتَها
نحو الرحلة الكبرى
معانقةً أشباحَ الغابرين
من غير أمل في العودة.
كان على الظلال المنكسرّة في المغيب
أن تعكس كآبةً أكبر
مخترقةً أحشاءَ السلطعون.
كان على السراب أن يحتضن القلبَ الواقعيَّ
محطماً ثنائية الفكر البلهاءَ.
كان على الضبِّ أن يكونَ أكثر حذَراً
في حفرته
من ذلك الانكماشِ المذعور في العراء
وكذلك أصحاب القصور
والعربات المصفّحة.
كان على الجدّ الأكبر
أن ينتظر ألف عامٍ
كي تعودَ اليمامةُ من قلب الطوفان

كان على بنات آوى أن يكون بكاؤهنّ
أكثر صفاءً في ليل الفجيعة
وعلى الدموع أن تكون هديّة
العاشق الأولى
كان على الأفعى الخبيئة في ظلمة (الروغ)(٥)
بوادي سمائل(٦)
أن تكون أكثر يقظةً
أمام الفأس المسنون للطفل الجبليّ.
كان على الخروف أن يرتدي قناع المحارب
حين يضمحلُّ القطيع..

وماذا عن السحابة العزلاء
التي أراها تطلع الآن من خلف الجبل القريب
ماذا عن حفيف الكوابيس لشجرٍ يتمايل في نومه
عن رجال ينزلون من السماء
بأسلحة الإبادة
عن صراخ الأرامل يسري
في بهيم الليل الأخرس
عن وعلٍ تتدلىّ أطرافُه الجميلةُ
من فوق دابّة القنّاص
في ذلك النهار الحجريّ الذي يراودني
إليه الحنين
عن الإمام اليعربيّ الذي ينام متوحّداً
مع حصانه
في قلعة جبرين(٧) المضيئة ككوكب
أو في غور المحيطات
مشتبكاً مع برتغاليّين أدمنوا البحر والقتال؟

(قيد الأرض، هل كان اسم الإمام
أم اسم الحصان مثل قيد الأوابد؟)

عن الوردة الموشكة على الذبول
وهي ترمق القطار يعبر حولها
بعنفوان الصباحات
وردة الروح
دمعة اليتيم
صرخة المظلوم؟
عن الجثّة تلملم أشلاءها
بغية الاقتحام وأخذ الثأر
عن الهواء المحقون بالوباء والكراهية
نتنفّسه ليلَ نهار
والأطفال الذين يبحثون عن المستقبل
في قعر القمامة
عن الشاعر الذي يحتضن مخطوطة كطفل
نجا بأعجوبة من براثن الأنقاض
والشاعر الأعمى الذي ينتظر الفجرَ
في القصيدةِ على ضوءِ شموع تهتزُّ
على متنِ سفينة جانحةٍ
في خياله ورؤاه؟

كان على رشفة الشاي أن تعبرَ
طريقاً وعِراً وطويلاً
كي تصل إلى الفم..

سيف الرحبي

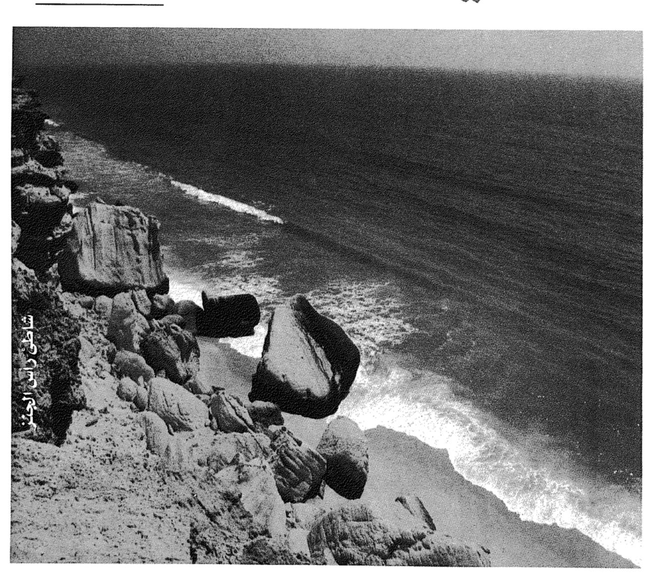
الهوامش

١ – الغربيّ: ريح موسميّة تهب خلال الصيف.
٢– (بوريديس) هي حبيبة (أورفيوس) تلدغها حيّة يوم عرسها منه فتنخسف بها الأرض وتهوي إلى عالم الأموات. حزن الشاعر أورفيوس كثيراً حدّ اقتحام العالم الآخر، حسب الاسطورة الإغريقية، وبعد مفاوضات واستعطاف ملوك العالم السفلي ينجح في اقناعهم باستعادة حبيبته، لكن بشرط أن يتقدمها من غير ان يلتفت وينظر إليها، حتى يصلا الى عالم الأحياء.. لكنه في ذلك الطريق المرعب الذي يلفه الصمت والظلام، يلتفت إليها قبل الوصول فتهوي عائدة الى العالم السفلي.. وهكذا تتابع الحكاية مسراها التراجيدي..
٣– مردوخ: كبير الآلهة في الأساطير القديمة لبلاد الرافدين.
٤ – (الشنجوب) بالدارجة العُمانية، هو سرطان البحر.
٥ – (الروغ) بالدارجة العُمانية هو شجر البردي أو ما يشبهه.
٦ – سمائل: مدينة بعُمان.
٧– (جبرين): بلدة في المنطقة الداخليّة بعُمان.

جبال البحر في عُمان

حنين الذكرى

سعيد توفيق*



شاطئ رأس الجنز

آه من تلك الذاكرة التي تسعدنا وتشقينا، فكم من الخبرات البهيجة التي نجد متعة في استدعائها، وكم من الخبرات الأليمة التي نشقى بها بفعل الذاكرة! ولكن الخبرات البهيجة التي نجد متعة في استدعائها تظل عوضًا لنا عن الذكريات الأليمة، كما لو كانت مخزونًا أو رصيدًا من مباهج الحياة ومتعتها. ولذلك فإننا بدون الذاكرة لا نكون شيئًا؛ لأننا لن نعرف عندئذ الألم الروحي، وإنما أيضًا لأننا لن نعرف البهجة، فبهما معًا نتميز كموجودات بشرية، ونكون وجودًا حقيقيًا في غمار هذا العالم. ومن الخبرات العميقة المبهجة في حياتي التي ساهمت بشكل ما في تشكيل شخصيتي ورؤيتي للعالم... تجربة البحر.

في عُمَان عرفت تجربة البحر الحقيقي. ولقد خضت هذه التجربة بحكم ولعي بالصيد الذي جعلني ألازم البحر من حين لآخر خلال فترة عملي هناك في بدايات التسعينيات. لم أعرف الصيد كهواية إلا بعد أن بلغت الثلاثين من عمري. بدأت ممارسة تلك الهواية كالكثيرين في ترع مصر ونيلها ، ولكن كلما أوغلت فيها لم تعد تشبعني تلك الترع ولا الصيد عن شطآن النيل الوديع ولا حتى شطآن البحر. شيء ما في تجربة الصيد يشدك إلى التوغل بعيدًا. وكلما توغلت عرفت شيئًا عن هذا العالم اللامرئي الذي يسكن في الأعماق، وعرفت شيئًا من فنون التعامل معه.

في الصيد متعة الترقب والتوقع الذي يسبق الانقضاض بغية الظفر والانتصار.. متعة غريزية بدائية، ولكنها تشحذ طاقة الذهن والانتباه في شيء بسيط بدائي يحرر الذهن من تشتته وتوزعه؛ ولذلك يصبح الذهن صافيًا مهيأً للتأمل.

في البدء كانت تجربتي مع البحر في عمان لا تزال غضة تكتفي بالشطآن، فكنت أذهب إلى شطآن مسقط التي يرتادها السياح وبعض قاصدي المتعة من أمثالي، حيث توجد الجزر القريبة من الشاطئ التي لها بدورها شطآن خاصة بها يرتادها الزوار ليقضون نهارهم مستمتعين بالمشاهد الخلابة ، ومتحممين بالمياه الوادعة أو متجولين في نزهة بحرية بقارب حول تلك الجزر. ولم يكن يعكر صفو تأملي للبحر وحبي لممارسة الصيد سوى وجود هؤلاء الزوار، أو ربما كنت أشعر شعورًا خفيًا فطريًا بأن هذا الذي أخبره ليس هو البحر الحقيقي، وأنه لا بد أن يكون شيئًا ما أبعد من هذا وأكثر منه عمقًا إلى ما لا نهاية.

أدرك أصدقائي العمانيون مدى حبي للبحر وافتتاني به؛ فدعاني سيف الرحبي وناصر العلوي أنا وصديقي المصري محمود عبد العاطي (رحمه الله) إلى رحلة صيد حقيقية في بحر حقيقي من بحور عمان. جاءت هذه الدعوة أثناء سهرة قضيناها معًا، واتفقنا على اليوم الموعود وعلى وجهتنا. كان مقصدنا هو رأس الجنز المجاورة لرأس الحد: أسماء غريبة لم أكن أعرف شيئًا عنها إلا من خلال الخارطة.

* * *

عندما نسافر إلى مكان مجهول غير مطروق تستولي علينا متعة غريبة من ذلك النوع الذي يوقظ الرغبة البدائية لدى الإنسان في كشف المجهول. كان هذا هو الشعور الذي لازمني منذ بدء الرحلة وأخذ يتنامى كلما انطلقنا شيئًا فشيئًا بعيدًا عن العمران. كلما ابتعدنا كانت المسافات الواقعة على الطريق بين القرى تتباعد، وكانت القرى نفسها تقل عددًا وتتضاءل حجمًا بالتدريج، حتى تجد قرية قوامها عدة بيوت بدائية لأناس يعيشون على الرعي وقليل من الزرع.

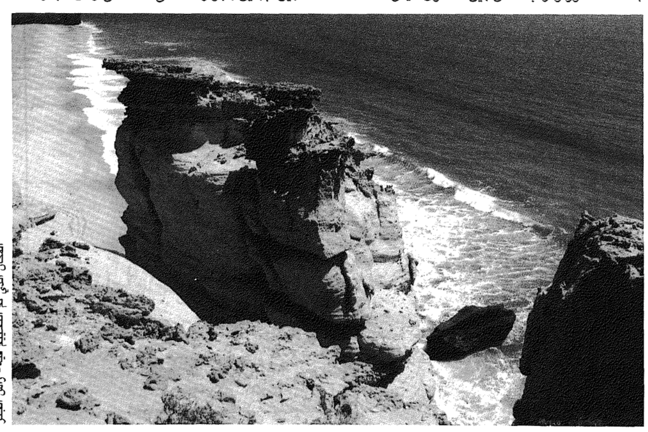
كان الليل قد أرخى سدوله حينما وصلنا إلى مفترق طريقين علينا أن نختار أحدهما، لم تكن هناك سوى لافتة تشير «إلى الأشْخَرة»، فسلكنا الطريق الآخر. كان الطريق وعرًا، وسرنا فيه طويلاً حتى بدا لنا أننا ضللنا طريقنا. لم يكن أمامنا سوى أن نواصل السير في هذا الطريق الوعر إلى غايته حتى نصل إلى البحر ونجرب السير بحذائه. ولما بلغنا البحر صادفنا دربًا شديد الوعورة بحذاء الجبل الملاصق للبحر، فسلكناه حتى تعاظمت وعورته علينا وادركنا أنه لن يوصلنا إلى شيء وأننا تهنا لا محالة. كانت السيارة من ذلك النوع المعد للسير في الطرق الوعرة، ولكن لا يمكن لأية سيارة أن تجتاز هذا الطريق بعد الموضع الذي

★ باحث وأكاديمي من مصر.

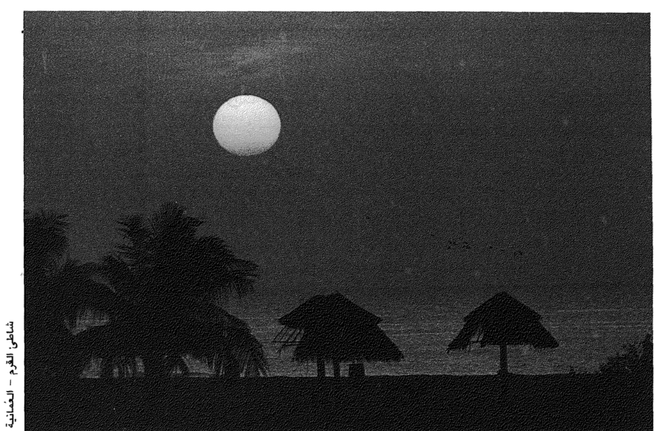
توقفنا عنده وبدأنا نعود أدراجنا.

لم ينتبني شعور القلق أو الخوف، وإنما غمرتني متعة عارمة: لقد طرقنا مكانًا لم يمسسه بشر بأي أذى... إنها الطبيعة كما خلقها الله، وراحت تشكل نفسها بنفسها. كانت الصخور قد بدأت تكشر عن أنيابها وتطل برؤوسها المدببة متأبية على ارتياد البشر لها، وهذا ما جعلنا نعود أدراجنا مرتادين الصخور الأقل وعورة. كان موج البحر يرتطم بتلك الصخور ويفيض عليها. كل شيء كان يتلألأ في ظلام الليل بفعل ضوء القمر الفضي المنعكس على صفحة الماء، وعلى الجبل والصخور السوداء التي نسير فوقها ويشع من بينها تلك الومضات الفسفورية المتلاحقة التي تضيء مع كل موجة من أمواج البحر الخصب العفي وتنطفئ بعد تراجعها، لتعود مع موجة جديدة في نوع من العود الأبدي. صمت بهيم مطبق لا يقطعه إلا ارتطام موج البحر بتلك الصخور وتراجعه من بين الشقوق. ليس هناك شيء بشري يمكن أن تراه أو تسمعه في هذا المشهد: فقط صوت الطبيعة وتجلياتها، وسرطان البحر الذي يسارع نحو شقوق الصخور متشبثًا بها. شعور بالمهابة والجلال يتولد هنا عن وحشة الطبيعة في بكارتها الأصلية. ولكن جلال الطبيعة هنا ليس من ذلك النوع الذي يهدد وجودنا؛ ولذلك فإنه يكون مقترنًا بالجمال، ويدعونا إلى التأمل الجمالي للمشهد في جلالته ومهابته. كم يفتقد الإنسان تلك العلاقة المباشرة مع الطبيعة؟! ترى كم من إنسان جرب يومًا ما أن يلتقي مباشرة مع مثل هذه الطبيعة الغفل البكر التي ينبغي أن يلتقي بها مرارًا ويخوض غمارها؟!

حينما عدنا أدراجنا وسلكنا طريقًا آخر، بدت لنا أضواء خافتة تتلألأ من بعيد، فبلغناها لنسأل هناك عن الطريق المؤدي إلى رأس الحد ورأس الجنز. أدركنا أخيرًا بغيتنا قبل الفجر بسويعات، وخيمنا بين جبلين بجوار الشاطئ...تلك هى رأس الجنز.



المكان الذي تم التخييم فيه- رأس الجنز



شاطئ القرم - العمانية

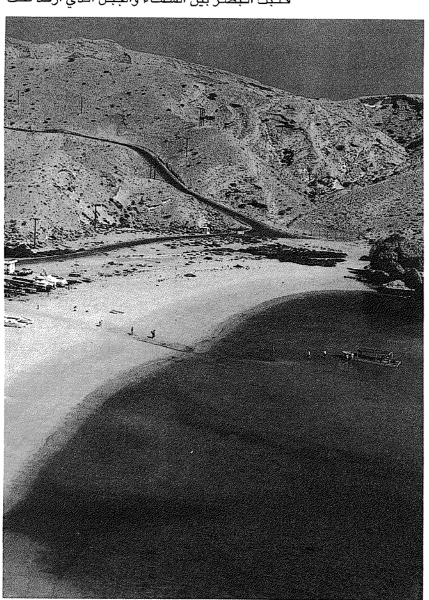
نصبنا خيمتنا في السهل الرملي الضيق الواقع بين الجبلين. افترشنا الأرض خارج الخيمة، والتحفنا السماء في تلك الليلة القمرية التي ترصع سماءها ملايين النجوم، ورحنا نتسامر حتى قبيل الفجر.. موعد خروج السلاحف من الماء لتضع بيضها. سرنا نتهادى لنتلصص على هذا المشهد المتناغم مع ما حوله من قوى الطبيعة الغريزية التي تعمل في صمت منذ ملايين السنين دون خطأ ودون أن يعكر صفوها شيء، إلى أن جاء البشر الذين تميزوا وحدهم بالرغبة الدائمة في خرق قوانين الطبيعة ومحاولة إزعاجها. أذكر أنني لم أشاهد مثل تلك السلاحف العملاقة النادرة من قبل إلا في بحر جزر الديمانيات المقابلة لولاية بركاء العمانية المشهورة عند علماء الأحياء البحرية بأنها موطن لأنواع نادرة من السلاحف: في البدء بدا لي الأمر وكأن هناك صخرة ناتئة في الماء، ثم تبين لي عندما اقتربت بالقارب الصغير أنها ذكر سلحفاة يمتطي أنثاه. كانت رأسه تشرئب ربما ليتنفس الهواء اللازم للجهد المصاحب لفعل التناسل الصامت. ولما اقتربت أكثر بدافع الفضول صدرت عن الذكر صيحة غضب عارم وغاص في الماء مع أنثاه.

عدنا أدراجنا لنغفو قليلاً حتى الصباح، فبت مستلقيًا على ظهري أقلب البصر في هذه السماء المتلألئة وهذا الشعاع الكوني الذي يفيض على المكان. لم يغالبني النوم ولم أحاول أن أغمض عيناي، وراحت تتداعى على ذهني الذكريات والتأملات. غالبتني مشاهد الذاكرة التي تتقاطع مع لحظاتها مشاهد الطبيعة الآسرة التي تكتنفني. حين تصفو الطبيعة يصفو الذهن والتأمل؛ ولهذا قال حكماء الرواقيين «عش وفقًا للطبيعة». هذه حقيقة عرفتها من الخبرة:

في الليل تبدو لنا الأشياء والموجودات بخلاف ما تبدو لنا في النهار. حتى الأمكنة التي تعج بالأشياء وصخب البشر في النهار، تسكن في الليل وكأنها تدعونا إلى التأمل واكتشاف سرها. فما بالك بالأمكنة الساكنة في النهار التي لا يطالها ضجيج البشر. مشهد السماء المرصعة بالنجوم في الليل

الساحر مشهد لا يعرفه سكان المدن. طالما عايشت ذلك المشهد حينما كنت أبات الليل على السطح العلوي لقارب في البحر الأحمر بقرب جزيرة شِدْوان أو رأس الجِمْشَة. تأملت مغزى عبارة كانط العميق البديعة التي تقول: «شيئان يملآن النفس بالإعجاب والروعة: السماء المرصعة بالنجوم من فوقي، والقانون الخُلقي في باطني». إن الشق الثاني من هذه العبارة يمكن أن نتعلمه من الفلسفة (فلسفة كانط)، أما الشق الأول فلا يمكن أن نتعلمه إلا من الطبيعة.

وللبحر حالات وأحوال بالليل والنهار: مد وجزر بفعل صلته بالقمر، هيجان واضطراب بفعل الرياح، ثم هدوء وسكون.. سكون يخيف العارفين به إذا بات صمتًا مطبقًا؛ لأنهم يتوقعون بعده هيجانًا واضطرابًا. أعرف تلك الحال عندما أشاهد الجبال من بعيد يكسوها الضباب بحيث تبدو غير مرئية. وهناك أوقات معلومة يتوقعها الصيادون المحترفون والهواة المغامرون. ولكل حالة من حالات البحر جلالها وجمالها الخاص: البحر المضطرب الهائج على نحو يهدد وجودنا، يشعرنا بالجلال المطلق الذي لا يتيح لنا أن نتأمله إلا بعد أن تنقضي التجربة.. إنه جلال الطبيعة في عنفوانها الذي اطلعنا عليه كانط وشوبنهاور. ولكن أجمل مشاهد البحر في علاقته بما حوله وبالسماء هي تلك التي لا يكون فيها البحر هائجًا مضطربًا على نحو يهدد وجودنا، ولا يكون ساكنًا سكونًا مطلقًا، وإنما هي تلك التي يداعب فيها البحر نسيمًا عليلاً يرقرق أمواجه حتى يتراقص على صفحته ضوء القمر الفضي الساطع، وتلك أنسب حالات الصيد في الليل. ولا أدري لماذا لا يرتاد أهل المدن – بل عموم البشر– البحر، ولا يكادون يعرفون عنه شيئًا، رغم أنه يشكل معظم الكوكب الأرضي الذي يسكنون جزءًا ضئيلاً منه؛ وبذلك تفوتهم تجربة خصبة عن عالمهم.. عن الكتلة المائية الهائلة التي تحيط بهم. قلبت البصر بين السماء والجبل الذي أرقد تحت



بندر الجصة – مسقط

سفحه. كان الجبل حادًا صارمًا في علاقته بالبحر، إنه يميل إليه بلا أي تدرج، يرتفع شاهقًا متعاليًا في مواجهته ليتلقى ارتطام أمواجه المتلاحقة منذ ملايين السنين، وليتصدى إلى كتلة الماء العميقة السحيقة الملاصقة له، إنه يعلن عن وجوده. ولم تترك الجبال التي تتحدى البحر سوى حيز ضيق فيما بينها ليتنفس فيه البحر ويصنع شاطئًا له تخرج منه كائناته لتضع بيضها. ترى هل الجبال هى التي تركت للبحر هذا المتنفس، أم ان البحر هو الذي نحت الجبال ليعلن عن وجوده وديمومة حضوره الطبيعي في مواجهتها؟ قد يكون أي الأمرين صحيح من الناحية الجغرافية، ولكني على يقين بأن هناك شيئًا ما من الصراع المتوازن الصامت الغامض بين قوى الطبيعة هنا وفي كل مكان آخر، وهذا شيء ما فوق حدود فهم الجغرافيا الطبيعية. فلقد وُهبت الطبيعة – أو تلك القوة الغريزية الباطنية في الأشياء– ما يلائمها ويليق بها. ومن ثم فقد وُهِب البحر ما يلائمه ويليق به: فالبحر الذي استنفد قوته وعنفوانه في الأعماق، تأتي أمواجه في النهاية هادئة مسترسلة لتداعب شاطئًا ناعمًا. أما تلك التي لم تهدأ بعد عند بلوغها اليابسة، فلقد صنعت الطبيعة لها جبالاً تلائمها.

كذلك كان نتوء الجبال الشاهقة عند رأس مسندم في ولاية خصب العمانية. إن اضطراب الأرض تحت قاع البحر هنا في الأزمنة السحيقة أهاج البحر، ولكن الأرض اليابسة من حوله لم تسمح له أن يخترقها إلا بقَدَر كي لا يغرقها؛ فبرزت له الجبال الهائلة من حوله، وسمحت له بمنفذ ضيق يلج منه كي يقضي وطره ويهدأ في الخليج العربي. وكان هذا المنفذ هو مضيق هرمز الذي تحده الجبال الشاهقة من حواليه على مدى خمسين كيلومترًا باتجاه الخليج، وكلما ابتعدت عن هذا المضيق متجهًا إلى حدود الإمارات تجد الجبال قد تضاءلت تدريجيًا، والبحر قد هدأ وسكن شيئًا فشيئًا. كذلك كان الأخدود الأفريقي العظيم أو ذلك الانكسار الأرضي الهائل الذي من خلاله شق البحر طريقه عنوة داخل





جزر الديمانيات



سلحفاة – رأس الجنز

اليابسة، فبرزت له جبال البحر الأحمر لتواجهه في نفس لحظة الشق والانكسار، كما لو كانت نتوءًا في الأرض خلقته غريزة الطبيعة.

المضيق الذي يلج منه المحيط إلى البحر كالنبع الذي يتدفق منه النهر. عند المضيق يكون البحر متوترًا حتى يقضي وطره ويهدأ، وهو يبلغ غايته هذه بعد أن يقطع رحلته التي قد تطول أو تقصر بحسب عنفوانه، وبحسب ما يلائمه من عنفوان وصلابة جبال الأرض التي تواجهه لتروضه: يمضي البحر الأحمر رحلته الطويلة حتى يهدأ في خليجه. وحتى في الخليج الواحد نجد أن أمواجه تهدأ تدريجيًا كلما أبحرنا معه باتجاه غايته: فالأمواج في رأس غارب ما زالت مضطربة، ويقل اضطرابها نسبيًا عند الزعفرانة لتهدأ تمامًا عند العين السُخْنَة التي لا تبعد عنها كثيرًا؛ فجبل العين السخنة يطبق على البحر ويحجب عنه رياح الأرض حتى تبدو صفحته غالبًا أشبه ببساط مائي. كذلك نجد البحر مضطربًا عند مضيق هرمز.. ذلك الشق في جسم اليابسة الذي يحاول البحر/المحيط أن ينفذ منه بعنفوانه؛ ولذلك لم تكتف اليابسة بأن تصنع له الجبال الشاهقة عند بدء تدفقه في الخليج، بل صنعت له أيضًا جزرًا شوكية مدببة في المضيق نفسه يُقَال لها «جزيرة سلامة وبناتها» التي تكتنفها الأساطير. وكم أغرقت تلك الجزر السفن العاتية، وخدعت الربابنة المهرة ما لم يكونوا على خبرة بها.

البحر الذي يصل إلى الشطآن ليس إذن هو البحر الحقيقي. فالبحر الذي نراه عند الشاطئ ليس هو البحر الذي يكشف عن عمقه ونبعه.. عن مصدر قوته وعنفوانه. فمثل هذا البحر إنما هو البحر الذي قضى وطره، فبلغ الشاطئ ليداعبه ويداعبنا. إنه البحر الذي لم يعد بحرًا، وإنما تحول إلى أنثى قابلة للترويض، ومهيأة للمداعبة. لا أدري لماذا استدعت لي تجربة البحر هنا تجربة النيل في بعض مناطق قبْلي بمصر! ربما لأنني أدركت أن كل شيء يكون في عنفوانه عند نبعه، وكلما سرنا باتجاه هذا النبع. فما زال النيل في بعض هذه المناطق يعلن عن وجوده الأول الصريح عندما شق الجبال والجلاميد، فتجد سيل النهر ملتصقًا بالجبل شاهدًا على اختراقه، وتجد الجبل هو الآخر قائمًا في مواجهته متحديًا بجلاميده المتساقطة عبر الزمن حتى يتهادى تدريجيًا في طريقه نحو مصبه، وتضعف قوته وعنفوانه أو تتبعثر خصوبته في فروع الدلتا وكأنه يبلغ وطره هناك. وكان هذا هو حال النيل دائمًا، لولا السد العالي... ذلك الإجراء الجراحي في جسمه الفياض الذي قلل من ثورته وهياجه، وحاول إخصاءه. ذلك النيل الذي لا يعرفه كثير من الشباب اللين الطيع الذي يعيش الآن في «بر مصر» (كما يحب أن يسميه يوسف القعيد). وكأن ما آل إليه حال النيل يشبه ما آل إليه حال الناس في بر مصر على وجه الإجمال. ذلك النيل... نيل حسن طلب الذي يقول عنه متأسيًا في قصيدته «النيل ليس النيل» بديوانه «لا نيل إلا النيل»:

نيل كان هنا موجودًا

يومًا... كان الماء يغطي هذا الطمي الناشف

كان المجرى هذا الأخدود

ولكن ما زال هناك شيء شاهد على ذكورة هذا النيل وخصوبته وعنفوانه؛ إذ يشهد كما لو كان النيل نفسه يقسم على لسان حسن طلب:

يا أيها الفانون

يا أيها السادة والساسة والمستمصرون

لي ما لكم من فطنة

ولكن ليس لكم ما لي من الجنون

فاحترسوا من فيضاني، وانظروا تجلياتي

لن تروني بمجرد العيون

وانتظروني حيث شئتم

إني أوجد حيث لا أكون

«إني أوجد حيث لا أكون» ... إني أوجد في النبع... في المصدر... في العمق المتخفي الذي لا ترونه.

* * *

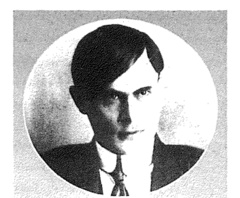
لا أدري لماذا تداعت عليَّ كل تلك الرؤى والذكريات حينما بت الليل في رأس الجنز أقلب البصر في السماء المتلألئة بالنجوم من فوقي، ولم يغالبني النوم حتى أصبح الصبح. ما ان صحا الصبح حتى أيقظت رفاقي لنشق عباب هذا البحر الذي ينتظرنا وينادينا. اعتلينا أول قاربٍ صادفناه لعجوز عماني كان يتهيأ لنزول البحر بحثًا عن رزقه. كنت في هذه اللحظات طفلاً ذاهلاً كما لاحظ صديقي الشاعر سيف الرحبي... حالة من البهجة الطفولية عندما اعتليت القارب وألقيت فيه بأشيائنا من الطعام والشراب وأدوات الصيد، وغرقت في ذلك التأمل البهيج الطفولي المليئ بالدهشة التي يولدها ذلك اللقاء بالطبيعة البكر... بالبكارة نفسها، بالينابيع الأولى. وسرنا في البداية بالقرب من حافة الجبل، وتوقفنا قليلاً للصيد. شاهدت شيئًا ما داكنًا يبدو من سطح الماء، ولكن ملامحه تتوارى تدريجيًا في الأعماق. قال العجوز: هذه سفينة برتغالية غارقة منذ زمن بعيد، وقد أصبحت الآن عشًا للأسماك؛ فأدركت مدى عمق البحر عند حافة الجبل. قال العجوز قولته مبتسمًا بشيء من الزهو والفخر لينبهني أنا الغريب إلى أن بحورهم وصلابتهم العفية قد أغرقت سفن الغزاة، فما زال البحر شاهدًا على ذلك. تأملت وجه العجوز، ووجدتني أقلب البصر بينه وحافة الجبل الملاصقة للبحر، فكانت الأخاديد العميقة التي رسمها الزمن على وجهه تشبه إلى حد بعيد تلك النتوءات التي تطل من وجه الجبل الصلب العتيق في تحد.

* تداعت علي مشاهد تلك الذكرى لسنوات عديدة، فرأيت أن أدونها بعد انقضاء أكثر من عشر سنوات لعلها تكون دالة لغيري.



جبال مسندم





ماريو سكاليزي
أشعار من قلب الجحيم

محمد لطفي اليوسفي*

ماريو سكاليزي شاعر اختار لنفسه اسم الشاعر الملعون عن روية وفكر واختيار. فلقد كان على يقين من أن القدر قد رشّحه للنهوض بأمرين لا يقل أحدهما عن الآخر عنفا: مواجهة رعب الوجود وكتابة الشعر. كانت إقامته على الأرض ملحمة صراع ضدّ الفاقة والمرض والظلم الاجتماعي. وكان شعره مواجهة عنيدة لقدر لم يختره لكنه اختار أن ينازله. كان ماريو سكاليزي على يقين من أن لا معنى للكائن ولا معنى لحياته أصلا إن هو لم يثأر للكرامة البشرية المنتهكة في الأرض قاطبة. كان على يقين أيضا من أن الشعر واللعب بالكلمات هو آخر ما يتبقّى بين يدي الإنسان حين تعصف به المحن والرزايا.

* ناقد وأكاديمي من تونس

ولد ماريو سكاليزي يوم ٦ شباط (فبراير) سنة ١٨٩٢ في تونس، ومنذ نعومة أظفاره تلقّفته الرزايا أشكالا وألوانا. فلقد أصيب بداء التواء العمود الفقري قبل أن يتجاوز سن الخامسة. وقضى ما تبقّى من عمره يعاني من تشوّه شكله ووهن جسده. ولطالما احتمى بالشعر وبالكلمات ليتطهّر من إحساسه العاتي بأن الأقدار قد ابتلته ظلما، إذ حكمت عليه بأن يجرجر جسده الأحدب الملتوي كالصليب حتى القبر.

لذلك كثيرا ما تحوّلت الكتابة لديه إلى نشيد أسود يرفع احتجاجا على البلية. فلئن تحدّثت كتب التاريخ والقصص التي دوّنت أخبار القديسين والمصطفين والمصلحين عما تعرّضوا له في حيواتهم من تنكيل وصلب وتقتيل، فإنها لم تحدّث عن شخص شُوّه جسده حتى اتخذ شكل صليب ملتو. لم تحدّث عن شخص أرغمت روحه على أن تقطن جسدا صار من شدّة تشوّهه مثل الصليب تماما. عديدة هي المرآت التي عبّر فيها سكاليزي عن ضجره بقدره ومقته لجسده فجاءت أشعاره طافحة بالنوح والنحيب. يكتب مثلا:

كان ظلّه، كان ظلّ جسده يمتدّ قدّامه مثل صليب مخز
هي ذي، هي ذي الروح تنتفض ضدّ جسدها
روح تواجه اللعنة الأبدية بالنحيب.

عن نية وقصد سيختار ماريو سكاليزي لقب الشاعر الرجيم حينا، ولقب الشاعر الملعون حينا آخر. وسيعدّ أشعاره أناشيد طالعة من غياهب الجحيم ويضع لديوانه عنوانا دالاً على وعيه الدرامي بأن اللعنة التي حلت به ليست سوى الفصل الأبشع في مأساة بني البشر أجمعين. «قصائد شاعر ملعون– أشعار من غياهب الجحيم». هكذا نعت نفسه ونعت ديوانه. وسيواجه عدمه الخاص باعتباره عتبة مفتوحة على العدم المتربّص بالوجود ذاته منذ الأزل. والراجح أن هذا الوعي المأساوي الفاجع لم يتولّد عما آل إليه أمر جسده من تشوّهات وما آلت إليه حاله من عذابات فحسب، بل كان مردّه شظف العيش وقلّة الرزق ورقّة الحال. أب بالكاد يكسب قوت عياله. أمّ قابعة في البيت ترعى طفلا متوقّد الذكاء لكنه مقعد محدودب الظهر. فتلوذ بالدمع حينا، وحينا ترفع يديها إلى السماء وهي على يقين من أن باب الشفاء قد أقفل في وجه ابنها إلى الأبد.

II

كان والد ماريو سكاليزي يشتغل بالسكك الحديدية التي كان أغلب عمالها من الإيطاليين. وهو يحدّث عنه لا باعتباره إيطاليا بل باعتباره تونسيا قدم من جزيرة صقلية. لكنه يومئ إيماء إلى أن ما حلّ به من عذاب ليس سوى جزء من العقاب الذي أنزلته السماء على والده الذي وصل إلى تونس فارًا من العدالة الإيطالية على إثر جريمة ارتكبها بجزيرة صقلية. لذلك كثيرا ما حرص على أن يرسم لوالده صورة الكادح الذي انتدبته الحياة للبؤس. لكنه يظلّ رغم شظف العيش وشحّ المال وانعدام الأمل رمزا لما تنبني عليه المنزلة البشرية ذاتها من عناد وقدرة على منح الحياة فرصة الاستمرار. يكتب في قصيدة بعنوان «عقاب»

رأيت من خلال المطر المدرار الهائل، رأيته في العتمة
أبي العجوز محدّبا داخل معطفه الداكن.
ها هنا كان يمارس عمله كمحوّل سير.
لم يكن لديه أمل في غد أفضل.
لم يكن له مأوى. كان الماء المتلألئ الجبان
يسيل فوق رقبته، ويبلل شواربه.

ويرسم سكاليزي لأمه صورة تكشف حياة خاضعة مستكينة طافحة بالمرارات لكنها لا تخلو من الرقة والحنان. يكتب في قصيدة بعنوان «أمّي»:

هل اهترأ قلبك، يا أمّي
لا أجرؤ أمام عينيك الباردتين،
أن أتضرع إليك راجيا
أن تقبّليني كما كنت تفعلين.

....

ما تبقّى لي من شباب
اختطفه مني أساك.

وكثيرا ما تعود صورة الأمّ في قصائد سكاليزي مقترنة بفكرة البؤس والفاقة والعذاب. يكتب في قصيدة تحمل عنوان «تمرّد»:

الماء الذي أشربه يطفئ
عطشي، لكنه يؤجّج جوعي.
أمي أما عادت لديك
قطعة واحدة من خبز؟

وراء هذا الحزن تتراءى أحيانا نادرة بعض لحظات الفرح المرتبط بالحياة الجماعية للعائلات الإيطالية في شتاءات تونس. يكتب في قصيدة بعنوان «حادث» محدّثا عن احتفالات عيد الميلاد:

كان عيد الميلاد. شتاء أفريقيا،
هذا الشتاء ذو النيسانات المتشابهة،
كان يزهر في الهواء البلسمي
تحت توهّجات الشمس.

....

كنت أذهب هناك بحثا عن أوراق اللعب.
قانون عرفي قديم
استدعى أن نلعب بالكعكة
والفول المطهو والجوز.

III

تتحدّر أمّ ماريو سكاليزي من أسرة مالطية من أصل إيطالي. أما أبوه فهو إيطالي خالص. وقد وصلا تونس خلسة هربا من العدالة الإيطالية. وكان العديد من الإيطاليين قد توطّنوا البلاد التونسية حين سدّت في وجوههم أبواب الرزق بإيطاليا. كان أغلبهم من مدن الجنوب ولاسيما جزيرة صقلية المتاخمة للسواحل التونسية. والثابت تاريخيا أن السلطات الإيطالية وقتها كانت تغض الطرف عن هذه الهجرات السرية وتشجّعها أحيانا كثيرة ليقينها أن الفرنسيين قد أقروا العزم على احتلال المغرب العربي بأسره وتكاثر عدد الإيطاليين في تونس سيمنحها فرصة احتلالها بدعوى حماية الجالية

الإيطالية.
لم يكن والد سكاليزي ينتمي إلى رجال الأعمال القائمين على عالم التجارة أو الصناعة أو المهن الحرّة وهم فئة قد سيطرت على الحياة الاجتماعية والاقتصادية بتونس منذ منتصف القرن التاسع عشر؛ وما كان جزءا من حركة الهجرة السياسية التي سبقت توحيد إيطاليا، وقد تكونت في معظمها من مثقفين وجنود وتقنيين ينتمون إلى البرجوازية الإيطالية ويحاولون الهرب من هيمنة الدولة وتسلّطها. بل كان مقدمه إلى تونس في نطاق هجرة البروليتاريا المدقعة من جنوب إيطاليا باتجاه أفريقيا بحثا عن العمل في موطن بديل. كان هؤلاء الوافدون الطليان قادمين من المناطق الأكثر فقرا ولاسيما جزيرتي صقلية وسردينيا. ومثلما يفعل المهاجرون عادة تجمّع الإيطاليون داخل أحياء مغلقة تقريبا كثيرا ما أطلقوا عليها اسم صقلية الصغرى. وقد تغلغلت هذه الفئة من المهاجرين بين التونسيين تقاسمهم ظروف الحياة البائسة ذاتها، والمعاناة نفسها.

IV

أمضى سكاليزي طفولته في قلب الجالية الإيطالية. وهي جالية متكونة من مجموعة من المعدمين الذين رست بهم سفن إيطالية في موانئ تونس في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ولشدّة فقرهم وفاقتهم دعاهم المؤرخ الإيطالي نولو بازوتي Nullo Pasotti «الجنس العاري» braccia. le nude (مقدمة الديوان بقلم إيفون فرانكاسيتي بروندينو)
ولما كان سكاليزي متحدّرا من هذا الجنس العاري فقد اضطر أن يكسب رزقه منذ سن مبكرة جدّا. فاشتغل محاسبا في العديد من المتاجر بتونس. ولم يكن وضعه ليعرف الاستقرار أبدا، حتى أنه لم يكن دائما يجد ما به يسد رمقه. لم يلتحق بالمدرسة إلا لماما. فلم يدم بقاؤه في المدرسة الفرنسية إلا قليلا. واضطرّ إلى أن يقوم بمفرده بجهود متواصلة للتحصيل الثقافي وتوسيع آفاق معارفه. كانت القراءات الغزيرة والمتنوعة سبيله إلى ذلك، إلى أن اشتعلت فيه شعلة الشعر. وفيما كان يتمرّس بالشعر والقصائد تنقاد إليه وتنثال عليه انثيالا كان سخطه يزداد كلما ارتطم بالواقع المرير وكلما تلفت إلى بؤسه الخاص وبؤس الناس من حوله.
لذلك ظل الموضوع القار في كتابات ماريو سكاليزي التعبير عن الأسى والجهد والبؤس وانعدام العدالة والاستنهاض للثورة والتمرّد. عديدة هي القصائد التي تختفي منها نبرة التأسّي والنوح على الذات فتصبح الكتابة عبارة عن تمجيد للحياة وإعلاء للحياة واحتفاء بالشعب باعتباره حامل جذوة القوة المقدسة التي ستهدم عالم الطغاة والمستبدّين وتثأر للكرامة البشرية المنتهكة. هذا التوجّه الثوري هو الذي جعل ماريو سكاليزي يتعامل مع مأساته الذاتية باعتبارها جزءا من مأساة المقهورين والمضطهدين. وهو الذي جعله يتخلى عن الطابع الغنائي ويشرع في كتابة الملحمة حيث يقوم بتجسيد الصراع الذي يخوضه العمال والفقراء والمقهورون بحثا عن فسحة من نور في ليل وجودهم العاثر. ويعد نصه الذي اختار له عنوان «ملحمة الفقير» التي تناول فيها بؤس بني البشر في العهد الإقطاعي وبؤسهم آن استولت البورجوازية على مقاليد الأمور وتناول بؤس زنوج أمريكا واعتبر تمثال الحرية مجرّد فكاهة. ذلك أن عذاب الزنوج يكشف أن حلم البشرية بعالم أقل ويلا قد تبخّر حتى في العالم الجديد الذي قصده الناس هربا من الفاقة والظلم الإجتماعي. لذلك يصوّر أمريكا على أنها حاملة مشعل الحرية ثم يهزّئ هذا التصوّر ويحتفي بالسود ونضالاتهم فيكتب محتفيا بالصراع الذي يخوضه الزنوج:

وفي النهاية، حين تخلّيتُ عن أمل كالسراب
عاليا رفعت سلاحي من جديد، حين الحرية
وقد حملت فجأة مشعل أمريكا،
أنارت أحلك دياجير ليلي.

سلالتي وقد تفتّقت في مختلف درجات الأسود
عادلتْ في دفقها هدير المحيطات.
أنا، هذا الذي لم يعرف غير الظل والعبودية
ها أني أنصب للشمس مائدتي، مائدة العملاق.

وتعد «ملحمة الفقير» أبرز قصيدة طويلة متكونة من ٣٦ مقطوعة أنشدها سكاليزي للعمّال والمضطهدين الذين كانوا يكوّنون وسطه التونسي-الإيطالي. كانت الملحمة فاتحة. كانت طريقا مؤدّية إلى كتابة أشعار تستنهض الهمم لرفض فكرة الظلم الاجتماعي نفسها. كتب مثلا:

في حين ينتشي الثراء بعماء،
أحييك، يا نهر العرق المهيب،
باسم الأمل والمنتقمين القادمين،
باسم الراضخين الذين يضنيهم العمل العبثيّ.

وحالما شرع سكاليزي في كتابة هذه الملاحم ذاعت

شهرته في أوروبا ذاتها إذ قامت جريدة «إيطالي من تونس» Litaliano di Tunisi وهي إحدى الجرائد الأوروبية القليلة بتقديمه إلى القراء الأوروبيين على أنه «شاعر بروليتاريا تونس». ثم تلقفت الجرائد والدوريات الفرنسية أشعاره. (مقدمة الديوان بقلم إيفون فرانكاسيتي بروندينو).

V

حين نبحث في أرشيف المكتبة الوطنية بتونس عن العلامات التي وسمت الحياة الثقافية والاجتماعية في تونس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يبرز اسم سكاليزي باعتباره شخصيَة متفردة متعددة الأبعاد والانتماءات الثقافية. فهو شاعر تونسي من أصل إيطالي يكتب باللغة الفرنسية ويطرق من الموضوعات ما يجعله شاعرا ناطقا بلسان حال التونسيين والإيطاليين المضطهدين ويحوّل أشعاره إلى مدائح ترفع تمجيدا للحياة وفضحا للمستعمرين والطغاة. يعمد مثلا في نص بعنوان «سونيتا الاستعمار» إلى التنديد بفرنسا وجبروتها فيتوجّه بالكلام إلى والد شهيد:

الوطن شبيه بعرائس البحر العتيقة
التي كانت أصواتها تضيع البحَارة.
الوطن يجحد الأغنيات: لكن نحبيه الإلهي
يلهم النفس رغبة النخل السيّد
نواقيس الخطر تقرع في فجرنا الهادئ الصافي
الحرائق تبهر البراري والبحار
فيما فرنسا في ثوب الحداد تلثم العيون المغمضة،
عيون شباب في ربيع العمر هلكوا في حلبات النزال الحمراء
أيها الأب الذي بقي وحيدا في عزّ المساء
نيسان ابنك، حمرة دمه
زهر سيورق على رايات الملحمة
ابنك اختار على شعاع السماء ونورها
الرقة الوحشية لرقدة الأبطال،
الرقدة الرميم في أرض حيث الأجداد ناموا.

VI

إن تنوّع المصادر التي عرّفت بسكاليزي وتناولت أشعاره ومقالاته بالنقد يؤكد في حدّ ذاته هذا الانتماء الحضاري المتعدّد. لقد كتب سكاليزي بالفرنسية لغة المستعمر. وكان من الطبيعي أن يعدّه النقد الفرنسي أحد الوجوه البارزة في الحركة الفكرية الفرنسية بتونس. وهذا ما ذهب إليه إيف شاتلان Yves Châtelain مثلا في كتابه الحياة الأدبية والفكرية بتونس بين ١٩٠٠ و١٩٣٧ .(Vie littéraire et intellectuelle en Tunisie de 1900 à 1937) ولكنه يذكره أيضا ضمن الصفحات المخصصة للحركة الفكرية الإيطالية، رغم أنه يفعل ذلك بهدف التركيز على هجرة الأقلام الإيطالية نحو التعبير باللغة الفرنسية كنتيجة للهيمنة الحضارية واللغوية للمستعمر الفرنسي.

ولأن سكاليزي من أصل إيطالي عمد غاسبار داغوانو Gaspare D'Aguanno إلى اعتباره شاعرا إيطاليا خالصا فكتب عنه دراسة مطولة بالفرنسية ونشرها بمدينة تراباني في صقلية مسقط رأس أب سكاليزي، فصارت مدينة تراباني تفاخر بسكاليزي وتحتفي به باعتباره أحد مواطنيها الذين أصبحوا مشهورين. وفي الوقت ذاته سيواصل المغرب العربي في دوريّاته تمسّكه بسكاليزي باعتباره ابن البيئة التونسية والناطق بآمال شعوب المغرب في التحرر والكرامة.

لذلك ستعتبر جمعية أدباء شمال أفريقيا أعمال سكاليزي جزءا من الموروث الثقافي التونسي، وتعدّه امارة على وجود أدب قائم بذاته بالمغرب العربي، وشاهدا على ثراء الحياة الأدبية بتونس وتفردها في تلك المرحلة من تاريخها. لأن سكاليزي شاعر يجسد هذا التفرّد باعتبار أن أشعاره تكشف بعنف أبعاد هذه الهويّة المتعدّدة.

أما ماريو سكاليزي فإنه صنّف نفسه واختار عائلته حين وضع لديوانه عنوان « قصائد شاعر ملعون». وهو عنوان يشير صراحة إلى أنه يعتبر نفسه ملعونا لا بسبب الوشائج الروحية التي تربطه بالمدرسة الفرنسية للشعراء الملاعين، بل أيضا بسبب ارتباطه بالبؤس الذي وسم حياة المهاجرين الإيطاليين بتونس، وخاصة منهم القادمين من صقلية، وبسبب إقامته في بلاد تآمر الطغاة والغزاة على ناسها وغدها. ولهذا أيضا جاء العنوان الفرعي «أشعار من غياهب الجحيم» بمثابة إلحاح على أن الشاعر الحق إنما هو ذاك الذي يقاسم المغلوبين والمقهورين جحيمهم ولا يفرّ من المنازلة حتى إذا كان بإمكانه تحقيق خلاصه الفردي.

لذلك سيلتصق سكاليزي بالمكان ولن يحدّث عن أمجاد العرب والمسلمين كما يحدّث الرومانسيون الغربيون الذين تعاملوا مع الشرق باعتباره موطن الخرافة والسحر وتدويخ

الحواس وبلسم الإنسان الأوروبي الذي ضجر بعقلانية عصر الأنوار، بل سيتغنى بالمكان وبالمعمار الشرقي ويعتبر العرب حمالة حقيقة وبناة حضارة. يكتب في نص بعنوان «الصومعات»:

أيتها الصومعات، بهاء أنت فوق الدكاكين
صرخة من حجر دافقة من قلب الشرق العظيم
أيتها الأبراج البيضاء
أنت مثل حراس من المتصوفة ترقبين
رعشة الأمل في قلب السماء الضحوك
منارات أنت نورها قُدَّ من صلوات
منارات تشعّ التقوى فيها مثل بيت طهور
من بعيد ترسمين في وجه القادمين من السماء
محيط اللازورد
الدرب السالكة للأرض
كم أهوى أن أراك منتصبة قبالة المغيب وهو يحترق
مثل حرّاس مدينة من ذهب
كم أهوى أن أراك في الأفق الرائع وقت المغيب
حين نحلم بحدائق يزهر فيها الموت والعدم.
نداء المؤذنين الذي يبلغ حتى مسامع الراقدين في القبور
يبدو كأنه سؤال تطرحينه على الأثير الأزرق
وحين الحمائم تأتي وتحطّ على أكتافك
توشوشك إجابة الله.

IIV

هجرات تتلوها هجرات. هكذا كانت حياة سكاليزي. فمنذ اللحظة التي هاجر فيها والداه من إيطاليا تلقفت الهجرة حياة ماريو سكاليزي وصارت قدرا ومصيرا. هاجر من الحضارة الغربية إلى الحضارة العربية الإسلامية وعشقها. هاجر من لغته الإيطالية فكتب بالفرنسية وأتقنها. وكانت الهجرة الأخيرة مميتة فبعد عمر مليء بالأحزان مات سكاليزي يوم ١٣ مارس ١٩٢٢ وهو في الثلاثين من عمره، في مشفى عقلي بمدينة باليرمو الايطالية فريسة للسل والجنون.

طبعت مجموعة سكاليزي مرات عديدة. ظهرت المجموعة أولا سنة ١٩٢٣ ضمن منشورات بال لاتر Belles Lettres، وسنة ١٩٣٠ نشرتها الكاهنة، وسنة ١٩٣٥ نشرتها سندباد. ونشرها سنة ١٩٩٦ عبد الرزاق بنور في تونس وقدّم لها الإيطالي إيفون فرانكاسيتي بروندين. وقد احتوت هذه الطبعة الرابعة على كل قصائد سكاليزي باستثناء قصيدة واحدة، وهي سونيتة على الأرجح، لم يتم العثور عليها كاملة. وقد ذكر بعض معاصري سكاليزي هذه المقاطع منها:

لقد غذيتني من عقل حكمائك،
من لحمك، من دمك، من شمسك المحرقة،
آه، فرنسا! وحين لم يكن قلبي غير صفحات بيض،
ارتسم اسمك فوقها، ملتمعا بنار قرمزية.

....

أيها الظهور الأشقر، أعلم من أين يأتي هدوؤك،
من أعياد فصح السلام سيخضرّ جرحك
جرحك هو النبع الذي سيرتوي منه المستقبل.

VIII

يظل ماريو سكاليزي رمزا للشاعر الذي لم يختر قدره لكنه اختار أن ينازله حتى النهاية. وهو يعتبر الشعر هبة السماء. لكنه يعتبر الشاعر شخصا منذورا للخيانة الأفظع. فما من شاعر إلا وهو يحمل في ذاته ملمحا من ملامح يهوذا. غير أن الشاعر لا يخون الآخرين بل يغدر بنفسه لأنه ينشغل بالشعر على حساب العيش. يكتب في نص بعنوان «يهوذا»:

هل تغفرين لي أيتها الورود الرقيقة
أيتها الزنابق أيتها الزرقة البكر للسماء صيفا
هل تغفرين الجريمة البشعة التي أضمر إتيانها أحيانا
حين الكآبة تستبدّ بي وقشعريرة الرعب تهزّني هزّا
أنا شخصان: المغني صانع الأنغام الذي يعبر
هناك، في تلك الطريق العابقة بالأمجاد والمُثل
ذاك الشاعر الجوال الذي تحوي عيناه الفضاءات جميعها
ذاك الذي يداه مثقلتان بأزهار فردوس البداية
ذاك أنا. لكن هذا الذي يقضي دهره محكوما بالأشغال الشاقة
هذا البائس التائه بين قطعان البشر
هذا الذي يمضي مطأطئ الرأس جبان القلب باحثا
في مستنقع الحياة عن كسرة خبز
هو أيضا أنا. غدا أو ربما هذا المساء
الناس الذين سأحبهم سيهبونني -ويا لشقوتي-
حتى أهجر الفنّ، أجرة الخائن
وبثلاثين فلسا سأبيع المغني.

مختارات من أشعاره

أغنية

أيها الطفل الصغير، ابق نائما في قماطك
لا تفتح عينيك المدهوشتين
عينيك التي ألفت رؤية الملائكة
لا تفتحهما عينيك على عالم الملاعين عالمنا.

يا ابن البشر الأنجاس المناكيد
البشر المسطولين بحبّ الذهب حتى الشقاء
لتهدهدك أحلامك المقدودة من نسغ الورود
أيها الطفل الصغير، استمرّ في النوم.

إنا هنا لنأ لم حين يسرقون منا
بهجة الربيع القرمزي الوهّاج
أيها الطفل الصغير، فلتكن بسمتك
نداء الشمس فينا.
(الديوان ص٧١)

ثورة

أمي منذ فجري الأول وأنا أكدح
الضنى قدري والضجر يكاد يفنيني
اطرحي من أجلي فستانك القديم
على البلاط.

البلاط لا يهب دفئا أبدا
والشتاء غضوب شرس! إنها تمطر الآن
يرتد النظر كسيرا قدّام الدياجير، هلاّ أوقدت لي
نارا؟
الماء البارد الذي أشربه يطفئ
عطشي، لكنه سعار في الحشى يوقظ جوعي
أمّي أما زالت عندك كسرة
خبز؟
لا خبز. لا نار. الحياة دياجير تكرّ
لعناتي عليها أصبّ ولا أملك غير اللعنات
إني لأسمع الأطفال في العتمة
ينوحون.
أختي أصغر أخواتي حين رأت شقوتي،
أختي ذات العينيين العذبتين،
قالت لي: «هات يدك خذ بسرعة، ما في جيبي غير
فلسين.»
قالت ثانية في نبرة حنون:
«ماذا تريد أن أشتري لك أخي الأكبر
هل أشتري لك خبزا؟» قلت: «لا ... بل
كأسا مترعة.»

(الديوان، ص٧٣-٧٤)

حفار القبور

رأيته بفأس حادة يحفر الأرض الصمّاء
رأيته حفار القبور الكئيب، الشيخ الأبدي
حطّمت طلعته الشقية مثل قبضة ثقيلة
شعاع الأمل الكريستالي في قاع روحي.

كيف يمكننا أن نعيش غير مبالين، أن نضحك
بينما يداه توسّعان تحت أقدامنا
الحفرة الباردة حيث الموت يستدرجنا
نحن الألى فقدنا الأمل في رحمة ما، في خلاص ما؟
......
كيف يمكننا أن نؤمن بالربيع، بالفجر،
بالأفق اللازوردي، بالشمس، بالأنهار،
بالمستقبل؟
كيف يمكننا أن نظل سذّجا غافلين

حتى ننفق أيامنا في الزرع والتشييد؟

في حين يكفي أن نصيخ السمع قليلا صامتين
إلى الإيقاع الرتيب لدقّات قلوبنا
حتى نسمع ضربات فأس حفار القبور
تدوّي في وجيب الدمّ في قلوبنا.

شعر أبيض، ظهر أحدب، لكن قوته ظلت خارقة
معطفه الأسود يلف الأمس ويلف الغد،
رأيته حفار القبور منتفخ الصدر يكدّ
مفتول العضلات لا يكلّ.

الحفرة التي كان يوسّعها بدت من عمقها هاوية لا
شيء في الدنيا يمكن أن يملأها إلا الكون كلّه.
كلّ الدروب في الدنيا ستنتهي إلى هذه الحفرة،
والناس الطيبون والأوغاد المارقون فيها سينتهون.

أجل ههنا ستسقط البشرية جمعاء، هذا نهر
من وجوه، نهر من أصوات، من أصابع ملتوية،
نهر من قلوب،
والليل يهدهد جباهنا في حضن امرأة ثكلى،
والشمس مذبح تنزف على مدارجه دماؤنا،

رأيت الناس يعبرون، مجانين أوعقلاء،
رأيت الأطفال المأخوذين بالأمجاد والمسرّات،
النساء اللاتي تحلّين صدرياتهن بالورود،
النساء اللاتي تسمعن نداء العطر فتهبن من خيراتهن.

......

أموات المستقبل، الألى نفوسهم تتقي بكل طيش
تحذيرات أشجار السرو
أموات المستقبل يكادون لا يلمسون
على الطريق
آثار العبور الأبدي لمن كانوا أحياء في الماضي.

***

الشكر لك يا إلهي، الشكر لك، أيها الإله الرحيم،
الإله العادل جدّا،
يا من تقبض الأنفس جميعها.
شكرا لك فقد عجنت بيدك الطاهرة
زهرة أعوامي العشرين.

بفضلك وحدك سأستطيع أن أنزلق داخل الحفرة المعتمة
دون حسرة على نور النهار.
سأزَفّ إلى الليل، وسأحيي ظلّ
قُبلتي الأولى.

لكن اسمح أن تجعل قلبي دمعة حمراء
اسمح أن أرفع الصوت عتابا
حين أسمع النشيد المخادع الذي يغذي
أمل المحكومين بالإعدام.

ملحمة الفقير

في سالف الأيام عندما كانت الأشعة الحمراء
المنبعثة من المشاعل العملاقة
تنعكس مثل القبل على بلور الشبابيك الكريستالي
ذي اللون النهدي،
كان البارونات المترفون يلتهمون في صالوناتهم،
لحم الخنازير البرية التي اصطادوها في حقولي
المزروعة قمحا.

كان أطفالي يجيبون بأنّات الجياع
على الترانيم المنبعثة من الشفاه المخمورة
على ضحكات المهرّجين ... على اعترافات النساء
العاشقات العطرة.
كان أطفالي يجيبونهم بأنّات الجياع مثل كلاب
ضائعة تعوي عواء مريرا في الغابات.

حين كنت ضجرا من التضرّع للأفق اللازوردي،
متهالكا على الأرض،
حين كنت أتوسّل الأرض كي تنشق وتبتلعني
خاطبني امرؤ قدم للتو من المعبد: «أيْ بنيّ
تعلّم على الأقلّ أن تطلب المغفرة لذنوبك دون ضجّة أو أنين.»

أطلب المغفرة، أطلب المغفرة، أيّ جرم اقترفت يداي
هل تعكّر أنفاسي البائسة صفو السماء؟
أما صلّيت للسماء وسدّدت الدين كاملا؟
أما تعرّيت حملا وديعا كي أزيد سدنة المعبد ثراء على ثراء؟

مرّة أحدّث نفسي هكذا: «إلهي، سيّد الدنيا والعالمين
سيّد لآلئ السماوات وكنوز البحار
ما الذي يجنيه من كل هذا الذهب الذي رصّعت به المعابد
لماذا يحرم أبناءه البررة، لماذا يحرم قرّة عينه؟

وأحيانا أحدّث نفسي قائلا: «أعدل ما يجري،
أعدل أن يرتدي المرء أسمالا رثّة وينعم غيره في الدمقس وفي الحرير؟
أليس من أجل البشر أجمعين تمنح الطبيعة
حبّا، سنابل وصباحات مشرقة؟

ذات مساء كانت ذئاب ضخمة هزيلة تدور من حولي
وريح حاصب صرصر تدوي كأنها تذكّرني
بأن خدم البارونات بضحكاتهم الصفراء
قد فرغوا للتو من اختطاف ابنتي والعبث بشرفها.

ذاك المساء حين كنت أتهاوى ساقطا تحت نير رزيتي وشقائي
ذاك المساء حين عيناي استعادتا واحدا واحدا
أيّامي الخوالي، أيامي التي تشبه حبّات مسبحة سوداء
ذاك المساء بعطرها الوحشي الضغينة تعتعتني.

الثورة المتوقّدة في روحي المتحفّزة
علّمتني أن السعادة وقف على الأقوياء
ومن الغروب الغارق في بحر دماء وصهاريج ذهب
أُلهمتُ الجريمة والحرائق.

في تلك الساعة تحت الأشعة المسائية الحمراء:
جمّعت أولادي، آلافا آلافا،
أفواجا أفوجا يّممنا، مثل جدار مرصوص، صوب برج الإقطاعي
خَبباً سرنا عبر المروج الكليلة ذات الأخاديد الأليفة.

منّينا النفس بأن نرد النبع الأحلى: الحرية
نبع يشبه خمرة جديدة قرمزية
منينا النفس بإبطال بالعصيان الأبدي، إبطال الضرائب كلها، كسر سلاسل العبيد
منينا النفس بأن نرفع عاليا حقنا في نور الشمس.

لكن الفرسان ذوي الطلعات البهيّة والمتاريس المنيعة
واجهوا عصيّنا بأسلحة فتّاكة
وأثخنوا بجراح لا تشفى
صدورنا العارية المدماة والمكدودة بالنحيب.

هكذا فزنا بالجمال الذي يكسو الضحيّة،
وهكذا عمّقت النصال الأخاديد فوق جباهنا

في حين كانت جثث الكادحين العظماء المسجّاة
تملأ بالبهجة قلوب رهط البارونات.

ها أن جاك بونوم يصرخ: «سيدفع ثمن ما اقترفت يداه!»
هكذا صوّت إعصار الفولاذ ذاك.
طويلا رافقني جزعي من تلك الصرخات...
وحين انهزمنا رجعنا إلى الجحيم.

وبظهر محنيّ عدت إلى الزراعة
هناك، حيث سكّة المحراث تنبش قبور الشهداء المعدمين.
دموع المسيح، دموع عامّة الناس،
كانت تتلألأ في عيوني المثقلة بالذكريات.

وعشت سنينا طوالا، مئات السنين الطوال،
سلبيا، خاضعا،
وكلّ يوم يمرّ يعمّق أغلالي
ويمرّر فوق جسدي خيول عربات الملوك.

رغم أن الكل يعرف أنه لو أغار معتد على سهول بلادي
لنادتني البنادق والمدافع مدوّية فوق القلاع
لأن الكلّ يعلم أن الدم المتدفّق في عروقي
دم غير فاسد، دم أحمر، دم الأقوياء.

الجشع، الكِبْر، البذخ، التّهتّك،
جاذبيّة السماوات الغريبة والمدائن الغريبة
يا وطني، يا وطني اللاجئ في قلبي
لم تبدّل أبدا فخارَك العنيد.

وحدهم، أيتها الأم العتيقة، أيتها الأم القديسة،
وحدهم يقدرون على حبّك

أولئك الذين لبساطتهم وعوزهم،
لا يملكون من عزاء على مرارة أيامهم
سوى أحلامك الخريفية وضحكاتك الصيفية.
رجال، أزواج، عرقهم المهيب يُخصب أحشاءك وحناياك
رجال، أزواج، يصيخون السمع إليك، تقولين حين تخلدين إلى السكينة:
«إني لمشدودة إليكم شدّا بحقّ الخبز الذي بذرتم حبّاته
وأنتم مشدودون إليّ شدّا بحقّ السرير المهيب، القبر هو السرير.»

وفي النهاية، حين تخلّيتُ عن أمل كالسراب
عاليا رفعت سلاحي من جديد، حين الحرية
وقد حملت فجأة مشعل أمريكا،
أنارت أحلك دياجير ليلي.

سلالتي وقد تفتّقت في مختلف درجات الأسود
عادلتْ في دفقها هدير المحيطات.
أنا، هذا الذي لم يعرف غير الظل والعبودية
ها أني أنصب للشمس مائدتي، مائدة العملاق.

ومثل مركب صريرُ ألواحه يزعزع هيكلُه
تحت ضربات الأمواه الهائجة ورياح الشتاءات
تُسمَع صرخات الطبيعة الصبور
حين قبضتي المعروقة تعيد تشكيل العالم.

كانت تلك بهجة عظيمة تلت صوما طويلا
كنت قد صرت بدوري ملكا، العين صارخة، والكلمة عالية
اخترت الأرجوان الأعظم عرشا
أرجوان الدم ذاته، الدم الذي يكسو المقصلة.

كنت قد صرت النسر النشوان بالفضاءات المشرقة
كانت جناحاي تحملانني أعلى علّيين

كنت أتشرّب الأثير من تحليقي النهم
حين أردتني رصاصة صياد غادر.

وقتها، أفقت من حلمي البهيّ.
كان دمي قد سُفك من أجل مصالح الآخرين.
كان آخرون غيري قد ثمّنوا ذهب قوّتي، قوّتي الخلّب العابرة
حين كبّلوني بأصفاد دبّرت في الليالي الداجية.

بعد شمس أشرقت طويلا يصير الظلّ أكثر عتمة وسوادا.
النهار! النهار ثانية! سيدي ومولاي الجديد
لا يملك، كي يبهرني، سراب أمجاد
ولا يملك، ليُحني جبيني، قفّاز زرد فولاذي.

سيدي هو ذاك الذي يسنده عجل من ذهب.
وسواء كنت كادحا أو تاجرا، حدّادا أو عاملا في منجم،
سأظلّ على الدوام القنّ الحزين، القنّ المشؤوم
ذاك الذي يأكل الخبز الأسود مغموسا في العرق.

وفي حين كنت أرزح تحت وقع فاقتي
كانت ثريّات الكريستال المطعّم بالذهب والمسرّات
تضيء تحت عيني الولائم والرقصات:
الكراهية من يومها صارت لذّتي الوحيدة.

متى يأتي يوم يلتمع فيه نجمي، ومتى يغيب
عن ناظري مشهد أفقي وهو يسود بالكواسر،
مشهد أولادي يموتون جوعا، في الأوحال أو الثلوج
ومشهد بناتي يسقن إلى زوايا الطرقات حيث يتم بيعهن؟
أيها المموّلون الشرهون، وأنت، أيّتها الحوريّات الباردات
اللواتي تضفين نقاء جبينكن الساطع على المنكرات جميعها،
لأكسرنّ أسنانكم بكؤوسكم الملأى،
ولأرمينّ الصواعق إلى قلب سمائكم!

لأنني، أيها الشعب، أحفظ

في ذاتي المتعذّر سبر غورها
الذكرى الملتهبة للكلمات التي قدّت من نار،
أنا الإيمان، أنا القوّة، والعدد، والفكرة،
أنا، بفضل عملي الدؤوب، شبه إله!

داخل هذا العرين السري الذي نما فيه غضبي،
أمزج في قلبي الشعلة والفولاذ،
وأدرك أنني أنا الذي ظللت مقموعا لأحقاب،
سأصبح، أيها الحكّام، المنصف الأخير.

سأحكمكم بالفأس والهراوة،
وسأحكمكم بالرعب والقرف الباعث على الغثيان،
سآتيكم، بكلّ الوسخ الذي حمّلنيه عملي العتيق،
وسأجلس إلى مائدتكم
مثقلا بكوارثي ومصائبي.

سأخرج من أحشاء الحقول والمدن
أفواج كلّ المجوّعين الذين أكلوا ملوكا.
حتى أعلي كلمة الكتاب المقدّس الجديد،
أيّها المجتمع المعتم، ها أننا ننصب لك صليبا، ونعلقك عليه.

هل كتب البابليون أشعارهم الأولى باللغـــة السـومـريــــة ؟

سـامي مهـدي*

اعتزاز البابليين بالثقافة السومرية، وشغفهم بها جعلاهم يجنحون في البداية إلى تعلم أدبها واستيعابه في المرحلة الأولى، ثم نسخه وترجمته وتقليده في المرحلة الثانية.. وهذا يعني أن كتابة البابليين أشعارهم الأولى باللغة السومرية كان مرحلة انتقالية لكتابتها باللغة الأكدية.

مقدمة :

ثمة مفارقة لم ينتبه إليها الباحثون المختصون في تاريخ حضارة وادي الرافدين، فعدوا كل نص شعري وصلنا باللغة السومرية نصاً سومرياً بالمعنى الإثني، أي أن منتجه من أصل سومري، من دون أن يفطنوا إلى احتمال أن يكون البابليون قد كتبوا نصوصهم الشعرية الأولى باللغة السومرية، مثلما حصل في كتابة مدونات قديمة أخرى.

إن هذا الاحتمال يرقى إلى درجة المفارقة، ويأتي في موازاة مفارقة أخرى هي أن هؤلاء الباحثين يكادون يجزمون بوجود أصل سومري للغالبية العظمى من النصوص البابلية المكتوبة باللغة الأكدية، وهذا غير صحيح في معظمه في الأقل.

ما يهمنا في هذا البحث هو النظر في المفارقة الأولى، أما المفارقة الثانية فقد تناولناها في بحث خاص عن الشعر البابلي، والسؤال الذي نحاول الإجابة عنه هنا هو: هل كتب الشعراء البابليون الأوائل نصوصهم الشعرية باللغة السومرية؟

تمهيد تاريخي:

نقصد بالبابليين هنا كلاً من «الأكديين» و «العموريين» الذين أطلق المؤرخون عليهم اسم «البابليين»، بعد أن صار هذا الاسم هوية تجمعهم منذ بداية الألف الثاني قبل الميلاد، وهو التاريخ الذي بدأ معه ما يعرف اليوم باسم: العصر البابلي القديم (١٥٠٠- ٢٠٠٠ق. م).

يجمع الباحثون على أن الأكديين قد استوطنوا أواسط بلاد وادي الرافدين في زمن ما من الألف الرابع قبل الميلاد، و أنهم جاوروا السومريين سكان العراق القدامى(١) وشاركوهم الحياة

* شاعر وباحث من العراق.

في البلاد بسلام(٢)، ثم استطاعوا تأسيس دولة لهم في القرن السادس من الألف الثالث قبل الميلاد، بقيادة العاهل سرجون الأكدي الذي وحد البلاد وجعل منها إمبراطورية مترامية الأطراف. ولكن هذه الإمبراطورية لم تعمر أكثر من قرن ونصف القرن (٢٣٧١-٢٢٣٠ ق. م.)، فقد غزاها برابرة أجانب عرفوا باسم «الكوتيين»، وتمرد عليها بعض حكام مدنها، فأدى هذا إلى تفككها وانهيارها، وزوال سلطة الأكديين إلى الأبد.

ولكن سقوط الدولة الأكدية ساعد في نهوض السومريين من جديد، حتى في ظل الغزو الكوتي، وبلغت هذه النهضة ذروتها في عهد سلالة أور الثالثة (٢١١٢ ٢٠٠٤ ق. م.). فقد أفلح البطل «أوتو- حيكال» في طرد الغزاة «ثعابين الجبال الخبيثة» من البلاد، وتمكن «أور _ نمو» من بعده من توحيدها وتكوين إمبراطورية جديدة. وقد كانت هذه النهضة الجديدة نهضة على كل صعيد، فشملت العمارة والنحت والأدب، وبلغت اللغة السومرية في ظلها ذروة تطورها و نضجها، فوصلنا منها أروع ما أنتج بهذه اللغة من شعر. غير أن هذه النهضة لم تلبث أن انتكست بعد ما يقرب من قرن، فتفككت الإمبراطورية وتداعت، ليبدأ عصر جديد هو عصر العموريين بامتياز.

وقد أطلق السومريون على العموريين اسم «مارتو». ومعنى هذه الكلمة باللغة السومرية «الغرب»، وهي تعني أيضاً «الغربيين». فالعموريون إذن هم القبائل التي زحفت على وادي الرافدين من غربه، أي من بلاد الشام وبواديها.

وإذا صحت الإشارة إلى «المارتو» في ملحمة «أنميركار ولوكال _ بندا» السومرية(٤)، فهذا يعني أن العموريين كانوا يتدفقون على بلاد سومر منذ أوائل الألف الثالث قبل الميلاد، أي في الحقبة التي حكم فيها الملك «أنميركار» في «أوروك». ذلك أن ملحمة «أنميركار ولوكال _ بندا» تنطلق من غزو قامت به قبائل «المارتو» لبلاد سومر، ومن حصار فرضته على مدينة «أوروك»، بحيث استدعى الأمر أن يستنجد «أنميركار» بأخته الإلهة «إنانا» ويبعث أبرز قواده «لوكال _ بندا» رسولاً إليها. غير أن أول إشارة تاريخية وردت عن العموريين (المارتو) في وثائق وادي الرافدين هي تلك التي جاءت في سجلات الملك «شار-كالي-شري» أحد أحفاد الملك سرجون الأكدي، وذلك في أواخر عهد الإمبراطورية الأكدية. فقد تدفق العموريون على البلاد في موجات خفيفة متسللة مسالمة، وأخرى كثيفة زاحفة أو غازية، حتى استطاعوا في أواخر الألف الثالث وأوائل الألف الثاني قبل الميلاد أن يكونوا أكثرية غالبة في بلاد سومر وأكد ويؤسسوا عدة دويلات على أشلاء دولة سلالة أور الثالثة التي سبق ذكرها. وحكمت في هذه الدويلات عدة سلالات متصارعة أهمها وأقواها : سلالة آيسن، وسلالة لارسة، وسلالة بابل الأولى. وقد استطاعت دويلات هذه السلالات ابتلاع دويلات السلالات الأخرى، ثم استطاعت دويلة سلالة لارسة أن تقضي على دويلة سلالة آيسن، ثم تمكن سادس ملوك سلالة بابل الأولى، العاهل الشهير حمورابي (١٧٩٢ - ١٧٥٠ ق. م.) من التغلب على دويلة سلالة لارسة، وتوحيد البلاد كلها، وتأسيس إمبراطورية أخرى عاصمتها مدينة بابل التي اشتق من اسمها اسم «البابليين» واسم العصر الذي حكم فيه العموريون، أي العصر البابلي القديم.

هل أنتج الأكديون أدباً بلغتهم القومية ؟

لم يردنا عن الأكديين أي نص شعري أو أدبي مكتوب باللغة الأكدية، بالرغم من أنهم جعلوا منها لغة رسمية للبلاد طوال الحقبة التي حكموا فيها، في حين وردتنا عنهم سجلات تاريخية ووثائق إدارية واقتصادية كثيرة مكتوبة بهذه اللغة، وبخط مسماري متطور ومحوَّر، وألواح أنيقة المظهر. فهل كانوا يكتبون أدبهم باللغة السومرية، أم أنهم لم ينتجوا أدباً على الإطلاق ؟

لا ندري. ولكن ثمة ترتيلة جميلة تتكوَّن من (١٥٣) بيتاً كتبت باللغة السومرية في تمجيد الإلهة «إننّا»، ونسبها بعض الباحثين إلى الأميرة الأكدية «أنخيدوانا» ابنة سرجون الأكدي (٢٣٧١ - ٢٣١٦ ق. م.).(٥) فقد عينها أبوها كاهنة عظمى في معبد الإله القمر «ننّا» وظلت في منصبها هذا حتى بعد وفاته بزمن طويل. ولكن يبدو أنها أوذيت وعزلت لسبب غامض، ثم أعيدت إلى منصبها فنُظِمت لها هذه الترتيلة، أو هي التي نظمتها، في تمجيد الإلهة «إننّا» التي وقفت معها وانتصرت لها.

إذا صحت نسبة هذه الترتيلة إلى أنخيدوانا، فمن المحتمل أن يكون هناك شعراء أكديون آخرون كتبوا شعرهم باللغة السومرية مثلها. ولكننا لا نملك دليلاً على ذلك، بل ليس هناك من دليل يؤكد أن أنخيدوانا نفسها كانت شاعرة، وأنها هي مؤلفة القصيدة المنسوبة إليها، سوى كتابتها بضمير المتكلم «أنا» وحرارة ما فيها من عاطفة دينية وذاتية، وهذا ليس بالدليل الحاسم، بحيث تردد الأستاذ طه باقر في نسبتها إليها، ورأى أنها نظمت على لسانها.(٦)

وعلى أية حال، إن النصوص الأدبية السومرية المدونة التي وصلتنا حتى الآن من العصور التي سبقت تأسيس الدولة الأكدية كانت قليلة جدا، فلم تزد عن ثلاثة نصوص(٧) وكانت غالبية الأشعار السومرية غير مدونة، ولذا يصعب علينا أن نتوقع من الأكديين أن ينتجوا أدباً في هذه المرحلة من التاريخ.

وماذا عن العموريين ؟

هذا بالنسبة للأكديين، أما العموريون فنرجح أنهم كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية، قبل أن يكتبوا شيئاً منها باللغة الأكدية، التي صار يطلق عليها اسم «اللغة البابلية القديمة» في العصر البابلي القديم. ولدينا أكثر من قرينة تدعونا إلى هذا الترجيح.

أولى هذه القرائن وأهمها أن النصوص المكتوبة باللغة الأكدية والمنسوبة إلى العصر البابلي القديم لم تكتب إلا بعد مرور أكثر من قرن، وربما بعد مرور قرنين، من بدايته. ولا غرابة في ذلك، فقد كان على العموريين أن يفعلوا الكثير قبل أن يستطيعوا كتابة أشعارهم باللغة الأكدية. ذلك أن لغتهم لم تكن الأكدية نفسها، بل كانت على صلة حميمة بها، وأغلب الظن أنها كانت لهجة من لهجاتها، بدليل أنهم تبنوا هذه اللغة حين أسسوا دويلاتهم وصاروا يكتبون مدونا تهم ومعاملاتهم الرسمية بها، باستثناء دويلة آيسن التي تبنت الثقافة السومرية واتخذت من لغة السومريين لغة رسمية لها، لأسباب ثقافية، أولأسباب سياسية في الأرجح. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن العموريين والأكديين كانوا أبناء عمومة، أي أنهم من أرومة واحدة، جذرها الأكديون، والعموريون فرع من فروعها تأخرت هجرته إلى بلاد وادي الرافدين، حتى وجدنا من الباحثين من يعد العموريين أكديين دون تردد.(٨)

ولذا كان على العموريين أن يتعلموا الكتابة باللغة الأكدية قبل كتابة أدبهم بها، بل كان عليهم، قبل ذلك ومع ذلك، أن يتعلموا اللغة السومرية، ويستوعبوا تراث السومريين الشعري وفنون كتابته، في خضم ما كان يحدث في البلاد من تحول لغوي من السومرية إلى الأكدية، وهو تحول بطيء بدأ منذ تأسيس دولة الأكديين واستغرق عدة قرون، قبل أن تنسحب اللغة السومرية من الحياة اليومية وتحل اللغة الأكدية محلها وتصبح هذه مؤهلة للكتابة الأدبية.

فمن الحقائق التاريخية الثابتة أن العموريين عنوا عناية فائقة بنسخ النصوص الشعرية السومرية وترجمتها إلى اللغة الأكدية منذ بداية العصر البابلي القديم. وما كان بمستطاعهم أن يفعلوا ذلك لو لم يكونوا قد أتقنوا قبله تعلم اللغة السومرية و الكتابة بها، واستيعاب تراثها الشعري وفنون كتابته. ولا يستبعد أن يكون أوائل الكتبة والشعراء العموريين قد تتلمذوا على أواخر الكتبة والشعراء السومريين، ثم زاملوهم في عمليات النسخ والترجمة من اللغة السومرية إلى اللغة الأكدية، وتعلموا منهم الكثير تعلماً مباشراً في «بيوت الألواح» قبل تلاشيهم.(٩) فزوال سلطة سلالة أور الثالثة لايعني اختفاء السومريين وكتبتهم وشعرائهم من الوجود، أو ذوبانهم في الأكثرية العمورية بمجرد حدوث التغيير في السلطة. وهذا مما يجعلنا نعتقد بأن العموريين بدأوا كتابة الشعر باللغة السومرية، قبل كتابته باللغة الأكدية، وقلدوا الشعراء السومريين في ما كتبوه قبل أن ينضج التحول اللغوي في البلاد وتتفتح مواهبهم وتتفجر في أعمال شعرية خاصة بهم ومكتوبة بلغتهم. ومما يشي بذلك عدة نصوص منها : ترتيلتان مكتوبتان باللغة السومرية، ولكنهما خاصتان بملكين عموريين من سلالة آيسن هما «إيدن – داكان ١٩٧٤ – ١٩٥٤ ق. م.» و «إشمي – داكان ١٩٥٣ – ١٩٣٥ ق. م.»، وقصيدة أطلق عليها بعض الباحثين عنوان «لعنة أكد»، وأسطورة عرفت بعنوان أسطورة «زواج مارتو»، وكل هذه القصائد قرائن تجعلنا نرجح احتمال أن يكون الشعراء البابليون الأوائل قد كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية.

النصوص الأدبية السومرية المدونة التي وصلتنا حتى الآن من العصور التي سبقت تأسيس الدولة الأكدية كانت قليلة جدا، فلم تزد عن ثلاثة نصوص وكانت غالبية الأشعار السومرية غير مدونة، ولذا يصعب علينا أن نتوقع من الأكديين أن ينتجوا أدباً في هذه المرحلة من التاريخ

* * *

لقد عرف ملوك سلالة آيسن (٢٠١٧ – ١٧٩٤ ق. م.)، ابتداء من مؤسسها «أشبي – إيرا»، بتعلقهم بالثقافة السومرية، وكانوا يعدون أنفسهم ورثة السومريين في حكم «بلاد سومر وأكد»، فتلقبوا بألقاب ملوكهم، واتبعوا أسلوبهم في الحكم، وتبنوا الكثير من تقاليدهم، واتخذوا من اللغة السومرية لغة رسمية لمملكتهم، وكتبوا مدونا تهم الكثيرة بها، وأمروا، خلال عهودهم، باستنساخ الكثير من النصوص السومرية، ويبدو أنهم أمروا كذلك بتأليف بعض القصائد بتلك اللغة، وقد عثر على الكثير مما أمروا باستنساخه وتأليفه في مدينة «نفّر» المقدسة (١٠) و هم فعلوا ذلك إما حباً بالثقافة السومرية وخشية على مآثرها من الضياع، أو لإضفاء الشرعية على حكمهم واعتباره امتداداً لحكم سلالة أور الثالثة، أو لكلا الأمرين.

أما الترتيلتان اللتان ذكرناهما قبل قليل فيبدو أنهما مما أمر أولئك الملوك بتأليفه. فالأولى هي ترتيلة لثالثهم الملك «إيدن – داكان». وهي تتكون من (٢١٣) بيتا، ولكن لم يصلنا منها سوى قسمها الأخير المكون من (٤٤) بيتا. والواضح من نصها أنها كانت مما يتلى في احتفالات «الزواج المقدس» التي تجرى

في أعياد رأس السنة السومرية، وهي مكتوبة على غرار تراتيل ملوك سلالة أور الثالثة التي اغتصبوا الحكم منها، وخاصة تراتيل الملكين «شولكي» و «شو _ سين». وفيما يأتي نصها :

في القصر، مقر الحكم ومركز مراقبة البلاد
في قاعة المحكمة، حيث يجتمع ذوو الرؤوس السود
أمر الملك بإقامة منصّة لسيدة القصر،
حيث اضطجع معها العاهل الإلهي
من أجل ضمان حياة كامل البلاد،
وللاحتفال بمناسبة اليوم الأول (من العام)
ولكي ينفذ بحرص الطقوس المقدسة
ليوم المضاجعة.
في رأس السنة، حلول (تنفيذ) تلك الطقوس
نصب عند ذلك فراش من أجل ملكتي
طهر الفراش بالأسل والأرز العاطر.
هذا الفراش من أجل مليكتي، عندما تم إعداده،
مُدَّ عليه غطاء فراش،
غطاء فراش مبهج كان يزيّن المضجع
عند ذلك، تم تحميم مليكتي جنباً إلى جنب
بجوار الملك،
تم تحميمها جنباً إلى جنب «إيدن - داكان»
وبعد أن غسلت «إننا» المقدسة «بالصابون»
نثر على أرضية (القاعة) زيت الأرز ذو الأريج.
ثم تقدم الملك باعتزاز من الحجر المقدس،
التحق مظفراً بحضن «إننا»
و «أما - شو مجالانا» ضاجعها
متلمساً برقة صدرها الجميل.
وبعد ان استقرت الملكة طويلاً في
حضن الملك
(......)
تمتمت : «إيدن .. داكان نعم سوف أمد حياتك.»

بعد ذلك، وعلى ما يظهر، تقام في اليوم نفسه وليمة في قاعة الاستقبال في القصر الملكي :

عندما كدست التقدمات، وطهر المكان
وحرق البخور، ونثر زيت السرو،
عندما كدست التقدمات الغذائية
وملئت الآنية حتى الطفح،
دخل برفقتها إلى قصره الجليل
ثم قبل «قرينته» الحبيبة
قبل «إننا» المقدسة.
ومثل ضوء النهار، قادها إلى العرش
على المنصّة السامية،
وجلس بقربها وكأنه الملك .. الشمس
ثم جعل الكثرة والوفر وفيض (المآكل)
تستعرض أمامها
وأقام من أجلها عيداً رائعا،
وأمام «إننا» ردد ذوو الرؤوس السود :
«على وقع الطبل الذي يفوق الرعد هديره،
والقيثارة ذات الموسيقى العذبة التي
تسحر القصر،
(وعلى نغم) الرباب المهدئ لقلب البشر،
أيها المنشدون أسمعونا أنغام البهجة».
ثم مد الملك يده إلى المآكل والمشروبات
«أما - أوشو... مجالانا» مد يده إلى المآكل والمشروبات،
وبحضور الشعب المشبع وفرة وكثرة
كان «أما - أوشو... مجالانا» مستمر السعادة
فلتطل أيامه على عرشه البديع».(١١)

إذن هذه هي الترتيلة الأولى، أما الترتيلة الثانية، ترتيلة «إشمي - داكان» فإنها أقصر منها، وتكاد تكون شبيهة بها. وقد يكون من كتب هاتين الترتيلتين شاعرين من أواخر الشعراء السومريين، و لكن لا يستبعد أن يكون مؤلفاها عموريين تعلما من أساتذتهما وزملائهما السومريين كتابة هذا النوع من التراتيل. وهذا ما يجعلنا نتردد في نسبتهما إلى التراث الأدبي السومري، وإن كتبتا باللغة السومرية وعلى غرار التراتيل التي كان يكتبها الشعراء السومريون لملوكهم.

* * *

وهناك، عدا هاتين الترتيلتين، مرثيتان كتبت إحداهما في رثاء مدينة «أور»، وهي تتكون من(٤٤٠) بيتا، والثانية كتبت في رثاء «بلاد سومر وأكد»، وهي تتكون من (٥٢٠) بيتا.(١٢) وهاتان المرثيتان مكتوبتان باللغة السومرية، ولكنهما تعودان إلى العصر البابلي القديم. وقد كتبتا عن واقعة تاريخية محددة هي الغزو العيلامي لبلاد سومر.

ففي عام (٢٠٠٦ ق.م) قام العيلاميون بغزو البلاد وتدمير مدنها، ونهبها، ومنها مدينة «أور». و كان نصيب هذه المدينة من القتل والنهب والتدمير أكثر من سواها، فقد كانت هي العاصمة، ومنها اقتيد الملك «أبي _ سين» أسيراً إلى بلاد عيلام. وكان هذا هو الموضوع الذي تناولته المرثيتان. ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو : من كتب هاتين المرثيتين، أهما شاعران سومريان أم شاعران بابليان ؟

غير أن هذا السؤال يقودنا إلى سؤال آخر هو : أكان ثمة شعراء سومريون في ذلك الزمن المتأخر من العصر البابلي القديم حتى يكتب منهم من يكتب مثل هاتين المرثيتين ؟

إن «مرثية أور» مثلاً تعود إلى عهد الملك البابلي سمسو _ إيلانا (١٧١٢-١٧٤٩ق.م.) (١٣)، أي إلى ما بعد سقوط «أور» في أيدي العيلاميين بأكثر من قرنين ونصف القرن، فهل بقي شعراء سومريون حتى ذلك الحين ليكتب واحد منهم مثل هذه القصيدة ؟

ذلك أن المؤرخين ينبئوننا بأن السومريين بدأوا بالتلاشي والذوبان بين البابليين منذ بداية العصر البابلي القديم، فكيف استعصى شعراؤهم على هذا الحدث التاريخي من دونهم؟!

حين نقرأ هذه القصيدة، أو حتى مقاطع منها، نجدها ذات أسلوب سومري، ترتيلي، ينم عنه نمط التكرار السائد فيها، ثم أنها تنتهي بعودة المدينة إلى سابق عهدها، وعودة إلهها «ننّا» وأهلها إليها، وهذا وذاك مما يجعلنا نرجح كونها قصيدة سومرية أصيلة، كتبت في عهد سلالة آيسن التي ورثت السومريين في الحكم وأعادت بناء مدينة «أور». وأغلب ظننا أن القصيدة كانت ترتيلة تتلى في المعابد، وأن النسخة التي عثر عليها، وقيل إنها تعود إلى عصر الملك سمسو _ إيلانا، قد كتبت عن أصل سومري أقدم منها، ولذا نسلم من دون نقاش بكونها قصيدة سومرية.

أما المرثية الثانية «مرثية سومر وأكد» فإننا نرجح أن مؤلفها شاعر بابلي. فذلك ما يشي به بناؤها، سواء من حيث شموليتها، أم من حيث تسلسل أحداثها وتماسك حبكتها ومنطقية تعليلاتها. فهذا النمط من البناء نمط بابلي تحقق بعد أن حدثت تحولات جوهرية في شعر حضارة وادي الرافدين، ومنها التحول من الارتجال والتلقائية إلى الكتابة والصنعة، مع تحول موازٍ له في تفكير الشاعر بحيث صار، بخلاف الشاعر السومري، يتأمل الحدث ويعلله ويجد له سبباً يناسب تطوره الفكري و منطق عصره.

فمن الملاحظ أن الشاعر لم يقتصر على رثاء مدينة واحدة في قصيدته هذه، بل شمل بالرثاء كل مدن «بلاد سومر وأكد» من كيش في «بلاد أكد» إلى «أور» و «أريدو» في «بلاد سومر»، حتى بلغ عدد هذه المدن (٤٠) مدينة، وإن أعطى «أور» عنايته الكبرى فيه. ثم أن هدف الشاعر من القصيدة لم يكن الرثاء المحض، بل استخلاص العظة من دروس التاريخ، وخلاصة هذه العظة : أن رضا الآلهة عن المدن الحاكمة لا دوام له، وان حكم أية مدينة ليس أزلياً بل مؤقت قابل للزوال، فالدنيا يومان يوم لك ويوم عليك، وليس للناس، حين يمسهم الضر، إلا الخضوع لمشيئة الآلهة.

يقول الشاعر على لسان «إنليل» كبير الآلهة السومرية وهو يخاطب ابنه «ننّا» إله مدينة «أور» الحارس :

هذه المدينة المهجورة قُدّر ألاّ يُنطق
بكلام فيها عدا المراثي والمناحات..
أجل ! قُدّر ألاّ يُنطق بكلام فيها عدا المراثي والمناحات..
فيا ولدي، أنت أيها النبيل، ما شأنك وأحزانها ؟
إن قرار مجلس الآلهة لا يمكن أن يُردّ
والكلمة التي يصدرها إنليل لا تتغير
لقد مُنحتْ أور الملوكية لكنها لم تُمنح حكماً أزلياً
فمنذ قديم الزمان – منذ أن وجدت الأرض وتكاثر الناس
من رأى ملوكية دام حكمها إلى الأبد ؟
فيا ولدي ننّا لا تحزن واخرج من مدينتك.. (١٤)

إن هذه الطريقة في تعليل الحدث وتسبيبه واستخلاص العظة منه طريقة بابلية لا نجدها في الشعر السومري. ولذلك، وبناء على ما أوردناه من خصائص الشعر البابلي، ونعني تسلسل الأحداث وتماسك الحبكة ومنطقية التعليل، نرجح أن يكون شاعراً بابلياً كان يكتب شعره، أو بعض شعره، باللغة السومرية.

ومما يجعلنا نميل إلى هذا الترجيح أن الرثاء كان موضوعاً من موضوعات الشعر البابلي أكثر من كونه من موضوعات الشعر السومري. فقد رثى الشعراء البابليون أكد في أكثر من قصيدة، ورثى بعضهم بابل حين تعرضت لوباء الطاعون، في حين لم يصلنا عن السومريين سوى مرثية واحدة هي «مرثية أور» التي سبق الحديث عنها.

من الحقائق التاريخية الثابتة أن العموريين عنوا عناية فائقة بنسخ النصوص الشعرية السومرية وترجمتها إلى اللغة الأكدية منذ بداية العصر البابلي القديم. وما كان بمستطاعهم أن يفعلوا ذلك لو لم يكونوا قد أتقنوا قبله تعلم اللغة السومرية و الكتابة بها، واستيعاب تراثها الشعري وفنون كتابته

* * *

وهناك قصيدة أخرى مكتوبة باللغة السومرية، ولكننا نرجح أنها قصيدة بابلية، هي تلك التي أطلق عليها الباحثون عنوان «لعنة أكد».(١٥)

وتتألف هذه القصيدة من نحو(٢٨٠) بيتاً تروي كيف حصل العاهل سرجون الأكدي على الملوكية بمباركة من كبير الآلهة السومرية «إنليل»، وكيف ازدهرت عاصمة ملكه مدينة «أكد» وأقامت الإلهة «إننا» فيها وتكدست البضائع الوافدة عليها من كل حدب وصوب في مينائها، ثم كيف انقلب عليها إنليل وتخلى عنها، وهجرتها إننا بإيعاز منه، وكذلك تخلى عنها آلهة آخرون هم : ننورتا (بن إنليل) وأوتو (إله الشمس) وإيا (إله الحكمة)، فنزل بها التدهور والضعف. كان ذلك في عهد حفيد سرجون الملك «نرام _ سين» (٢٢٩١-٢٢٥٥-ق.م). فصبر هذا على البلوى مدة سبع سنين، ولما نفد صبره قصد «نفر» مدينة إنليل، وزار معبده، وسأل عن الفأل والنبوءة فلم يستجب إنليل له، فلم يكن منه إلا أن يستشيط غضباً ويدمر مدينة «نفر» وينتهك حرمة معابدها، وبذلك زاد غضب إنليل

عليه،وسلط البرابرة الكوتيين على مملكته، فغزوها، ودمروا مدنها وقراها ومزارعها، وأعملوا القتل في سكانها، فعم القحط في البلاد، وتفشى مرض الطاعون، وهلكت أكد بعد أن كانت مدينة عامرة زاهرة، ولم يعف إنليل عنها برغم محاولات الاستعطاف التي حاولها بعض الآلهة معه.

ويعود تاريخ أقدم النسخ التي عثر عليها من هذه القصيدة إلى مطالع الألف الثاني قبل الميلاد، أي إلى بداية العصر البابلي القديم. ومن المحتمل، لدى الأستاذ طه باقر، أن تاريخ القصيدة يعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وهو يرجح «أن ناظم القصيدة كان من الكتبة المتضلعين من مدرسة الكتبة في مدينة نفر، وأنه عاش في زمن (سلالة) أور الثالثة» (١٦). وبذلك يفسر الأستاذ باقر القصيدة بأنها قصيدة لعنة (سومرية) لعاصمة الأكديين الذين انتزعوا السلطة من السومريين، وفرضوا سلطانهم على «بلاد سومر وأكد» ونصبوا أنفسهم ملوكاً على «الجهات الأربع» كلها.

وواضح أن رأي الأستاذ باقر مستمد من رأي عالم السومريات صموئيل نوح كريمر الذي قام بجمع ألواح القصيدة وترجمتها. ونحن نخالف هذا الرأي. فالقصيدة كما نراها محاولة لتفسير تدهور الإمبراطورية الأكدية وسقوطها وعودة السومريين إلى فرض سلطتهم على البلاد، وربط ذلك بحدث تاريخي وقع هو : الغزو الكوتي، وهي في الوقت نفسه، قصيدة «رثاء» لمدينة أكد وإن بدت للباحثين الفاضلين، كريمر وباقر، قصيدة عن «لعنة» حلت بالمدينة. ربما كان رأي كريمر في كونها قصيدة «لعنة» وليست قصيدة «رثاء» ناجماً عن تأثره بنصوص العهد القديم وما يصبه متنبئوه من لعنات على الممالك ومدنها. غير أن قصيدة الشاعر العراقي هذه ليست كذلك. إنها قصيدة رثاء. وإذا كانت لم تختم بخاتمة إيجابية تستعيد فيها المدينة عافيتها، كما جرى التقليد في قصائد رثاء أور مثلا، فلأن مدينة أكد قد دمرت وهجرها من نجا من سكانها، ولم يعودوا إليها، فضاع أثرها، وظل ضائعاً حتى اليوم.

وهذا ما يتضح من قصيدة بابلية أعطت سبباً آخر لسقوط المدينة وخرابها هو: زحف مرض الطاعون عليها في نوبة من نوبات «إيرّا» الإله المسبب لهذا المرض. فنحن نفهم من هذه القصيدة أن شعب أكد قد أباده الطاعون، وأن الذين نجوا منه قد تشتتوا في المدن الأخرى ولم يعودوا إليها، إما بسبب غدوّها مدينة موبوءة لا تصلح للسكنى، أو بسبب قلة من نجا من سكانها واستقرار هذه القلة في المدن التي انتشروا فيها. ولذا تضمنت القصيدة دعاء لسكانها «المشتتين» بأن «يتكاثروا من جديد» ويعودوا إلى مدينتهم، و تعود المدينة إلى الازدهار «ويسير في دروبها القصير والطويل»(١٧).

على أن هناك نصاً بابلياً آخر هو من نصوص الفأل المتأخرة أعطى لسقوط مدينة أكد ودمارها تفسيراً آخر، مختلفاً عن التفسيرين السابقين، فزعم أن الملك سرجون أخذ تراب مدينة بابل ليؤسس به مدينة تنافسها هي مدينة أكد (يوم لم يكن لبابل ذكر بين المدن !)، فأغضب هذا التصرف إلهها الحارس مردوخ (الذي لم يكن قد اخترع بعد !) فصب جام غضبه عليها ودمرها (١٨).

وواضح من تعدد التفسيرات التي جاءت بها النصوص الثلاثة التي مر الحديث عنها أن البابليين قد حاروا في تفسير دمار مدينة أكد وعدم عودتها إلى الحياة مرة أخرى، كما يحار أحفادهم اليوم في تحديد موقعها من خارطة العراق، فأعطى كل واحد منها تفسيراً مختلفاً عن الآخر لسقوطها، فمرة هو غضب إنليل، ومرة هو غضب إيرّا، ومرة هو غضب مردوخ، ولكنها اتفقت على شيء واحد متفق عليه بين قدامى العراقيين أصلا، هو أن غزو المدن وسقوطها ينجمان عن غضب الآلهة عليها، وهذا ما يردده بعض سواد الناس في العراق عن هذا الموضوع حتى اليوم!

ولذا ينبغي ألا نأخذ اللعنات التي صبتها الآلهة في نهاية قصيدة «رثاء أكد» بصورة حرفية ونجيز لأنفسنا تفسيرها بأنها قصيدة لعنة كتبها سومري تشفياً بها. فالقول بذلك افتراض هش في رأينا، كالقول بأن مؤلف القصيدة هو أحد كتبة مدينة نفَر المتضلعين، وأكثر هشاشة من هذا وذاك افتراض وجود نص سابق على نص قصيدة الرثاء هذه يعود إلى عهد سلالة أور الثالثة. فملوك هذه السلالة لم يكونوا موتورين من الأكديين، بل هم كانوا أكثر حكمة من أن يوتروا، فقد نظروا إلى الأكديين نظرة «توفيق ومصالحة» (١٩) إن لم نقل نظرة الشريك للشريك، ولعلهم كانوا يخطبون ودهم حفاظاً على وحدة «بلاد سومر وأكد» تجاه الأخطار المحدقة بالبلاد من كل جانب. والدليل على ذلك أنهم لم ينتقموا منهم عندما زال سلطانهم. فالموظفون في عهد الملك شولكي (٢٠٤٨-٢٠٩٥ق.م) مثلاً كانوا من السومريين و الأكديين (٢٠)، وقد سمى شولكي ابنيه «أمار ـ سين» و «شو ـ سين» باسمين أكديين، وهذا ما فعله ابنه الثاني حين سمى ابنه «أبي ـ سين»، ولهذه التسميات دلالة مهمة لم يتوقف عندها المؤرخون، ولكنها يحتمل أن تكون نتيجة مصاهرة سياسية بين الملوك السومريين والشيوخ الأكديين أو العموريين، كتلك التي حدثت

مع العيلاميين في عهد شولكي نفسه.

وبناء على كل ذلك، نعتقد بأن هذه القصيدة من تأليف شاعر بابلي كان يكتب شعره باللغة السومرية، سمع بما آل إليه مصير مدينة أكد وأراد تقديم تفسير لهذا الحدث الجلل. وربما عاش هذا الشاعر في عهد «سلالة آيسن» التي حكمت بلاد سومر قبل أن تقضي عليها «سلالة لارسة»، وقبل أن تقضي على هذه سلالة بابل الأولى. وهذا الافتراض أوفق مع تاريخ نسخ النص القديمة.

* * *

هناك عمل شعري آخر لا نشك في أن مؤلفه شاعر عموري قحّ بناء على ما جاء في نصه، وهذا العمل هو أسطورة «زواج مارتو».

لقد وجدت هذه الأسطورة مدونة باللغة السومرية على لوح واحد من آلاف الألواح التي عثر عليها في مدينة «نفر» نفسها، وقام عالم السومريات «إدوارد كييرا» باستنساخ قسم منها وترجمته، ثم أعقبه «صموئيل نوح كريمر» فوضعها في عداد الأساطير السومرية، وقام بالتعريف بها وعرضها في مؤلفه «الأساطير السومرية»(٢١).

غير أننا نعتقد أن هذه الأسطورة عمورية وليست سومرية. فالإله «مارتو» إله عموري(٢٢)، وللسومريين منظومة متكاملة من الآلهة تجعلهم في غنى عن إقحام إله «غريب» و«معاد» فيها. بل أن «مارتو» نفسه لم يحظ لدى عموريي وادي الرافدين بالمكانة التي حظيت به آلهة أخرى من آلهتهم مثل «سين» و «عشتار» و «أدد» وغيرها، بدليل أنهم لم يؤسسوا له معبدا، بل نسوه كما نسوا غيره بعد حين مثل الإله «داكان»، فكيف ينتظر من السومريين أن يضموه إلى آلهتهم نيابة عنهم ؟! وإذا كان السومريون قد فعلوا ذلك حقا، كما تصور كريمر، فلماذا لا نجد له أي ذكر في أساطيرهم ونصوصهم الدينية؟!

ثم أن حوادث الأسطورة تدور في مدينة تدعى «نيناب»، وليس في بلاد وادي الرافدين مدينة، أو موقع، بهذا الاسم. ولا يعقل أن يعد السومريون مدينة «نيناب» المجهولة هذه «مدينة المدن» و «بلدة الإمارة» كما جاء في الأسطورة (٢٣) بدلاً من «نفر» مدينة «إنليل» كبير آلهتهم ومركز الاعتراف بشرعية ملوكهم. ويرد في النص ذكر مدينة أخرى تدعى «شيناب»، وهذه، أيضا، ليست من مدن وادي الرافدين ولا موقعاً من مواقعه. ولعل هذا ما يفسر عدم ورود أي ذكر للمدينتين في أي نص من النصوص السومرية أو البابلية الأخرى، الأدبية منها وغير الأدبية. وإذا لم تكن هاتان المدينتان من مدن أو مواقع بلاد الشام، كما يحتمل، فمن المرجح أنهما تقعان في الجزيرة العربية، موطن العموريين الأصلي.

وعدا ذلك ثمة إشارة في الأسطورة إلى شجرة «الأرز» تصفها بأنها «شجرة مقدسة» وهذه الشجرة ليست من أشجار وادي الرافدين، ولا هي مقدسة عند السومريين. صحيح أن السومريين عرفوها وكان لهم اهتمام بأخشابها، ولكنهم لم يقدسوها. ولماذا يفعلون ؟

وقبل هذا وبعده، إن هذه الأسطورة لا تدخل في سياق الأساطير السومرية، فهي لا تفسر عقيدة من عقائد السومريين، أو ترمز إلى حدث من أحداث تأريخهم، أو توضح شيئاً يخص آلهتهم أو أبطالهم أو ملوكهم. بل هي تنطوي على شيء يتعلق بتاريخ العموريين ومواطنهم الأصلية، وتلقي ضوءاً على تقاليد الزواج عندهم. ومن يدري، فلعل هذه الأسطورة كانت أنشودة ينشدونها في مناسبة من مناسباتهم، أقربها إليها مناسبة الزواج :

كانت «نيناب» موجودة، و «شيناب» لم تكن موجودة.
وكان التاج النقي موجودا، والخوذة المقدسة لم تكن موجودة.
كانت الأعشاب الطاهرة موجودة، وشجرة الأرز المقدسة لم تكن موجودة.
كان الاتصال الجنسي موجودا،
وفي المروج كانت الولادات تتم.

....

قال «مارتو» لأمه
وهو يدخل الدار :
في مدينتي، جعل أصدقائي لأنفسهم أزواجا،
وجيراني جعلوا لأنفسهم أزواجا،
وفي مدينتي، أنا وحدي، من بين أصدقائي، لا زوجة لي
ليس لي زوجة، ليس لي أولاد

....

أماه خذي لي زوجة
وسأقدم لك هديتي.(٢٤)

من الواضح أن هذا المقطع من الأسطورة يتحدث عن تأريخ العموريين في موطنهم الأصلي، قبل أن ينزحوا إلى بلاد الشام، ويتصلوا بالمدنية، ويعرفوا شجرة الأرز ويقدسوها. ولعلنا نلمح فيها ملمحاً من المشاعية البدائية أيام «كان الاتصال الجنسي موجودا، وكانت الولادات تحدث في المروج» قبل ظهور مؤسسة الزواج والسكنى في مدينة ذات دور. وهذا دليل آخر على عمورية القصيدة وليس على سومريتها.

ويبدو أن الأستاذ طه باقر قد سلم لكييرا و لكريمر بأن أسطورة «زواج مارتو» أسطورة سومرية، فبنى على ذلك رأياً يقول إن السومريين كانوا ينظرون إلى العموريين نظرة استخفاف

وانتقاص، فيصموهم بأنهم «بدو مخربون» وأنهم «لا يعرفون سكنى البيوت، ولا الزراعة والحبوب، ويعتمدون في قوتهم على استخراج الكمأة من البادية، ويأكلون اللحم نيئا، ولا يدفنون موتاهم»(٢٥). وقد اعتمد في تأييد وجهة النظر هذه، فيما يبدو، على نص ورد في الأسطورة نفسها أريد به الحط من قدر مارتو وإظهاره بمظهر البدوي المتوحش لأنه «تناول لحماً لم يطبخ، ولم يملك دارا، وحينما يموت ترمى جثته ولا تدفن»(٢٦).

وقد يكون هذا هو رأي السومريين بالعموريين فعلا، لأن منهم من كانوا بدواً يغيرون على بلاد سومر وأكد. ولكن هذا لا شأن له بالأسطورة. فالنص الذي أوردناه جاء على لسان خصم منافس لمارتو يريد لنفسه الفتاة التي عشقها مارتو وخطبها من أبيها، والأوصاف التي أطلقها الخصم على مارتو لا تطابق الحقيقة، لأن مارتو، في النص، من سكان المدن، فقد كان الإله الحارس لمدينة «نيناب»، وكانت له دار في هذه المدينة، ولم يكن بدوياً متوحشاً إلا في نظر خصمه الذي يعيره بماضيه البدوي ويحاول الحطّ من قدره ليفوز بحبيبته. ولهذا لم تكترث الفتاة لما ادعاه، وأصرت على الزواج من مارتو، ووافق أبواها على قرارها. وهكذا يكون النص في جوهره دفاعاً عن العموريين وإلههم مارتو تجاه من يصفهم بالبداوة والغلظة، وليس انتقاصاً منهم ومن إلههم. ومثل هذا الدفاع لا يمكن أن يصدر عن شاعر سومري، بل عن شاعر عموري.

لهذا كله نرى أن هذه الأسطورة أسطورة عمورية، وأنها محاولة مبكرة من شاعر عموري أراد بها تقليد أساطير السومريين فكتب قصيدته بلغتهم، أيام كان الإله مارتو ما يزال حياً في ذاكرة الوافدين العموريين.

إذا صح ما قلناه عن أسطورة «زواج مارتو»، وهو في رأينا جدّ صحيح، فإننا يمكن أن نقيس عليه ونفترض أن هناك محاولات شعرية عمورية أخرى شبيهة بهذه المحاولة، أو مختلفة عنها في قليل أو كثير، ولكنها لم تصلنا، أو لعل بعضها قد وصلنا ولكننا لم ننتبه إليه، فوضعناه في عداد الأدب السومري لأنه مكتوب باللغة السومرية، ولأنه مطابق لهذا الأدب في سماته وخالٍ من عناصر تساعد على اكتشافه مثل هذه التي ساعدتنا على اكتشاف حقيقة هذه الأسطورة، وما الترتيلتان اللتان سبق الحديث عنهما إلا مثل دال على ذلك.

وعلى أية حال، إننا نجد في ما قدمناه قرائن تكفي للقول ان الشعراء البابليين الأوائل، قد كتبوا أشعارهم الأولى باللغة السومرية لسببين :

أولهما : أن التحول من اللغة السومرية إلى اللغة الأكدية لم يكن قد نضج بعد وأخذ مداه إلى الحد الذي تصبح فيه اللغة الأكدية لغة مؤهلة للكتابة الأدبية، مثلما أهلت لتدوين التواريخ وكتابة المعاملات الإدارية والاقتصادية، وقد استغرق هذا التحول عدة قرون ومر بمراحل زمنية طويلة.

وثانيهما : أن اعتزاز البابليين بالثقافة السومرية، وشغفهم بها جعلاهم يجنحون في البداية إلى تعلم أدبها واستيعابه في المرحلة الأولى، ثم نسخه وترجمته وتقليده في المرحلة الثانية، حتى إذا تراكمت خبراتهم وتطورت مهاراتهم تفجرت مواهبهم في كتابة أدب بابلي أصيل باللغة الأكدية. وهذا يعني أن كتابة البابليين أشعارهم الأولى باللغة السومرية كان مرحلة انتقالية لكتابتها باللغة الأكدية، وهي مرحلة تبدو لابد منها من وجهة نظر تاريخية على الأقل.

الهوامش :

* هذه الدراسة فصل من كتاب لم ينشر بعد عنوانه «نظرات جديدة في أدب العراق القديم».

(١) استقر رأي الباحثين العراقيين، بعد اجتهادات كثيرة عقيمة للباحثين الأجانب، على أن السومريين من سكان وادي الرافدين الأصليين، وليسوا من النازحين إليه من خارجه. وقد ناقش هذا الموضوع بإسهاب الدكتور فاضل عبد الواحد علي في كتابه : من ألواح سومر إلى التوراة / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد /١٩٨٩/ ص ص٢٦-٣٩

(٢) راجع : جورج رو/العراق القديم/ت. حسين علوان حسين/دائرة الشؤون الثقافية والنشر _ بغداد/١٩٨٤/ص ٢٠٧ وكذلك : هاري ساكز/ عظمة بابل/ت.د. عامر سليمان إبراهيم/جامعة الموصل _ الموصل/١٩٧٩/ص ٦٨

(٣) د. فاضل عبد الواحد علي/سومر – أسطورة وملحمة/ط٢/دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد/٢٠٠٠/ ص ١٥٩

(٤) نفسه/ص٥٣ وراجع ص ص ٢٨٧ –٢٩٣

(٥) طه باقر/مقدمة في أدب العراق القديم/دار الحرية للطباعة – بغداد/١٩٧٦/ص٢٠٦

(٦) د. فاضل عبد الواحد علي/من ألواح سومر إلى التوراة/مصدر سابق/ص٤٢

(٧) قاسم الشواف/ديوان الأساطير – الكتاب الأول/دار الساقي – بيروت/١٩٩٦/ص ص١٤٨ –١٤٩

(٨) «بيت الألواح» هو الاسم الذي سميت به المدرسة في العراق القديم، ولعل هذا الاسم كان يطلق على ورش النسخ والترجمة أيضا.

(٩) طه باقر/مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/مصدر سابق/ص٤١٣

(١٠) قاسم الشواف/مصدر سابق/ص ص ١٧٩–١٨٣

(١١) د. فاضل عبد الواحد علي/ سومر _ أسطورة وملحمة/ص ٣٠٩

(١٢) طه باقر/ مقدمة في أدب العراق القديم/ص ٢١٣

(١٣) د. فاضل عبد الواحد علي/سومر _ أسطورة وملحمة/ص ٣١٤–٣١٥

(١٤) طه باقر/مقدمة في أدب العراق القديم/ص٢١٨

(١٥) نفسه/نفسها

(١٦) فاضل عبد الواحد علي/ سومر _ أسطورة وملحمة/ص١٤٢

(١٧) طه باقر/ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/ص ٣٦٤، ص ٣٧٣

(١٨) نفسه/ ص٣٨٣

(١٩) جورج رو/مصدر سابق/ص٢٣٤

(٢٠) صموئيل نوح كريمر/الأساطير السومرية/ت. يوسف داود عبد القادر/مطبعة المعارف – بغداد/١٩٧١/ص ص١٥٠–١٥١

(٢١) تقي الدباغ/الفكر الديني القديم/دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد/١٩٩٢/راجع الفصل الثالث وما فيه حول الإله «مارتو» والمعتقدات الدينية للعموريين، خاصة ص ص ١٠٥–١٠٧

(٢٢) صموئيل نوح كريمر/مصدر سابق/ص١٥٠

(٢٣) نفسه/ص١٥٠–١٥١

(٢٤) طه باقر/مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة/ص٤٠٨

(٢٥) صموئيل نوح كريمر/ص١٥١

الروايـــــة والتاريـــخ

جيمس رستن، الإبن

ترجمة وتعليق : حسام الخطيب ★

ان التـاريـخ يمكـن أن يـكـون شعبيـاً وممتـد التـأثير إذا تـوافـرت فيه الشروط الثلاثة التـالـيـة : أن يـكـون دقـيـقـا، وأن يـكـتـب بـطـريـقـة جيـدة، وأن يكون منصفا. وينبغي لـلـتـاريـخ الجيـد أن يـقـدم كـوكـبـة مـن الشخصيات القريبة إلى الأفهام، التي تقفز حيةً من فوق السطور، وتـتـصـادم دراميـاً في إطار طبيعي حيوي، وتتكلم وتحسّ وتحلم، وتـكـون لـكـفـاحـهـا وإشـكـالـهـا بـعـض الأصداء العميقة التي تعكس روح العصر

★ ناقد وأكاديمي من فلسطين .

بدأت حياتي الأدبية بالكتابة الروائية. وكانت روايتي الأولى مشربة بالمنحى الكلاسيكي. وكنت أعمل في الجيش الأمريكي، وتحديداً في جهاز الاستخبارات، وذلك بين عامي ١٩٦٥-١٩٦٨، أي عندما كانت حرب فيتنام تبلغ ذروة الضراوة، شأني شأن أبناء ذلك الجيل الذي عرف في أمريكا بجيل فيتنام.

كنت ممزق الوجدان بسبب هذه الحرب وكنت أتساءل في خاطري : هل كانت الحرب عادلة وأخلاقية، أم كانت عشوائية ولا أخلاقية ؟ وأين موقعي من ذلك ؟ وهل كنت أشعر في أعماقي بأن الحرب كانت عملاً خاطئاً وأنني مستعد لأن أكون معارضاً وجدانياً لها، مادام الشبان الأمريكيون في تلك الحقبة يساقون إليها من خلال التجنيد؟ وهل أختار الذهاب إلى المنفى أم إلى السجن أم أندفع في سلك الجندية من خلال مغامرة وطنية ضلت سواء السبيل؟.

ولم يكن اتخاذ القرار ممكنا للجيل الأمريكي الشاب حينذاك بل لأي جيل آخر في العالم. وفي النهاية توصلت إلى قناعة بأن اعتراضاتي الأخلاقية لم تكن مطلقة إلى الحد الذي يدفعني إلى النكوص عن خدمة وطني تلبية لنداء الضمير. إلا أن تلك القناعة لم تحجب امتعاضي من وقائع الحرب أو من أحزاني على خسائر الأرواح الأمريكية، أو من تطابقي مع أصدقائي المحتجين.

وفي أغلب الأحوال يولد الأدب من خلال مثل هذه الوخزات الوجدانية.

وهكذا، بينما كنت متمركزاً في قاعدة بيرل هاربر/

هواي، لتنفيذ أوامر تقتضي التخطيط لتسريب عملاء أمريكيين إلى الصين وفيتنام الشمالية، تسللت إلى جزر هاواي البعيدة لأمارس خلسة كتابة روايتي الأولى. ولم يكن لديَّ خيار آخر سوى كتابة القصة مادامت الكتابة الصريحة حول مهمتي السرية ستوقعني حتماً في أسوأ مصير. وكنت إذ ذاك في السابعة والعشرين من عمري، وكنت أفتقر إلى الخبرة الكافية لكتابة القصة. وكانت قراءاتي في مجال القصة محدودة جداً حتى ذلك الحين. ولكن مع مضيِّ الزمن وجدتني قادراً على تعويض ذلك النقص في الخبرة بفضل مشاعري القوية المنبثقة عن اكتئابي العاطفي.

وبعد أن نشرت تلك الرواية عام ١٩٧١، عُينت محاضراً في موضوع الكتابة الإبداعية بجامعة كارولاينا الشمالية. وعلى امتداد السنوات العشر التالية كنت أعلِّم كتابة القصة لجمهور من التلاميذ شغوفٍ ولامع الذكاء. وكان اهتمامنا مركزاً على المقومات المفتاحية للقصة : أي الشخصية والحبكة والحوار، والمشهد. ومع تعاقب تلك السنوات العشر أخذت تبرز أحداث مثيرة. وابتداءً من منتصف السبعينات شرعت ذاكرة حرب فيتنام تخبو، مثلما انطفأت خلال الستينات شعلة فترة الحقوق المدنية التي كنت أيضا من أنصارها إذ تلقيت تعليمي في الجنوب الأمريكي الذي كانت تمارس فيه أسوأ أشكال العنصرية. ونتيجة لهذا التراجع أخذت تتضاءل مقدرتي على التواصل مع تلاميذي بشأن الحماسة للعدالة العنصرية وإدانة عدم شرعية حرب فيتنام، وأخذت دروسي تبتعد شيئاً فشيئاً عن العدالة الاجتماعية والحرب العادلة لتحل محلها قضيتا المداولات الجافة حول الأسلوب واللغة. وهكذا تضاءل اهتمام المعلم والتلاميذ بمناخ المحاضرات– إذ تحولت تجربة التدريس إلى نوع من الاستعراض والتسلية – وقادني ذلك إلى اعتزال التعليم عام ١٩٨١.

وخلال تلك السنوات العشر التي قضيتها محاضراً في موضوع الكتابة الإبداعية نشرتُ خمسة كتب. وقد عالجت روايتي الثانية عام ١٩٧٥ الأحداث العاصفة لحقوق الإنسان عام ١٩٦٨ حين تفجر العنف في عدة مدن أمريكية بعد وفاه مارتن لوثر كنج.

ولم أعد إلى قراءة تلك الرواية منذ بضع سنوات، ولكنني أفترض أنها كانت رواية عادية نوعاً ما، وربما بسبب تقديري أنني لا يمكن أن أصبح روائياً عظيما، اتجهت إلى الكتابة الواقعية أي غير القصصية. على أن هناك شيئاً مهماً تمخضت عنه هذه التجربة مفاده أن محاولاتي الجاهدة لكتابة الروايات، وتلك الساعات الممتدة إلى ما لانهاية في تدريسي الكتابة القصصية، لم تؤدِّ إلى فقداني غريزة الروائي. ومازلت أعتقد حتى يوم الناس هذا أن مجمل إنتاجي البالغ حتى الآن أربعة عشر كتابا، وثلاث مسرحيات، ومقالات لا حصر لها في المجلات الدولية، يتمتع بالتميُّز نتيجة لامتلاكي تلك الحساسية الروائية.

إن كتابي : محاربون في سبيل الله Warriors of God، الذي يتناول الحملة الصليبية الثالثة بقيادة ريتشارد قلب الأسد ومقابله صلاح الدين في القرن الثاني عشر الميلادي، هذا الكتاب يمثل الازدهار الكامل والذروة في إقدامي على كتابة التاريخ الواقعي بطريقة إبداعية. وحين يطلق الناس عليَّ لقب: مؤرخ، أنكمش قليلاً – وأفترض أن من يلقبون بالمؤرخين المحترفين ينكمشون أيضاً ولكن بدرجة أقوى – وأتساءل : ما هي مؤهلاتي الرسمية ؟ أين درجة الدكتوراه ؟ وهل أنا جزء من نادي المؤرخين ؟... أن تكون مؤرخاً في عالمنا المعاصر، فهذا يعني أنك كاتب مشغول بكنز من الحقائق – غالبا ما تكون مبهمة – وكذلك بالحركات التاريخية وبالمؤتمرات الاجتماعية والاقتصادية على مجرى التاريخ.

وباختصار، ينصرف التأكيد على « المؤرخ المحترف» إلى الوقائع بوجه عام في منأى عن الشخصية أو الحوار أو المشهد أو الحبكة الدرامية، أما أنا فأبقى راويا للتاريخ، متطلعاً لما أسميه الأدب التاريخي. وهذا لا يعني أنني أقل اهتماماً بدقة الحقائق، أو أنني فارس مغرم بجوهر أي وضع تاريخي. وعلى العكس من ذلك، فهذا يعني أنني انتقي بعناية تامة.

وإن أول وأهم عملية اختيار تكمن في تحديد الموضوع، أي عن أي شيء اكتب. وحين تتمركز مهنتك في كونك كاتبا، فإنك تقضي – على الأقل في مثل حالتي – نحو ثلاث سنوات في تأليف كتاب. وهكذا يشترط في الموضوع الذي تختاره أن يكون ذا إغواء لك. وينبغي أن تشعر بالإثارة والإيجابية تجاه شخصياتك، وأن مكان تعاقب الأحداث يجب أن يجذبك وكذلك الأحداث نفسها يجب أن تكون ذات إثارة. فعليك أن تعيش مع هذه المادة زمناً طويلا، وإذا سببت لك مللاً وصدوداً فعندها تصبح فريسة للمازوخية. والمسألة الثانية هي كيف تكتب عن الموضوع. والثالثة هي العملية المتعبة والمملة غالباً المتمثلة في نخل الوقائع المهمة عن الوقائع غير المهمة، والشخصيات البارزة عن الشخصيات التي يسهل نسيانها،

من خلال سردك للقصة.
ومن كتبي الأربعة عشر، اخترت دائماً أن أكتب حول الشخصيات الملحمية مثل : غاليليو Galileo، والجنرال ويليام تيكومسه شيرمان (William Tecumseh Sherman المحارب الوحشي خلال الحرب الأهلية الأمريكية)، وجون كونالي (John Conally حاكم تكساس الذي كان في السيارة نفسها التي وقعت فيها حادثة اغتيال جون ف. كندي في دالاس عام ١٩٦٣)، وكذلك القس جيم جونز Jim Johns، شرير الانتحار الجماعي الأمريكي في غويانا عام ١٩٧٨، وكريستوفر كولومبوس، وتوركمادا (Torquemada رعب محاكم التفتيش الإسبانية) وحتى بيت روز (Pete Rose الأيقونة المتصدعة للبيزبول الأمريكية)...وكذلك ريتشارد قلب الأسد The Lionheart Richard، وصلاح الدين العظيم. وكان هؤلاء جميعاً مخلوقات إنسانية استثنائية، سواء لجهة الخير أو الشر، وفي رأيي أنه لا معنى للكتابة عن الناس العاديين. إنني أترك ذلك للآخرين، وقد أحسن الآخرون صنعاً في هذا المجال. إلا إنني أبقى مهتماً بالاستثنائي من الناس.
ولم أختر الكتابة عنهم فقط لأنهم استثنائيون. إذ إنني عمدت باستمرار إلى اختيار شخصيات من التاريخ كان لها بعض الاتصال بمجرى الحياة العادية : وهذه نقطة بالغة الأهمية عندي. فلست أهتم بالتاريخ لأجل التاريخ، ولكن بالتاريخ الذي يعلمنا شيئاً عن العالم الذي نعيش فيه اليوم. وحين اخترت أن أكتب سيرة غاليليو كنت مدفوعاً بدوافع ثلاثة : ففي عام ١٩٧٨ قررت الكنيسة الكاثوليكية الرومانية إعادة النظر في محاكمة غاليليو لعام ١٦٣٢، وبعد ظهور كتابي بثلاثة عشر عاماً أقدمت تلك المؤسسة، الموصوفة بأنها مقدسة، على الاعتذار عن سوء معاملتها لذلك العالم العظيم قبل ٣٥. عاما، وثانيا كانت في الوقت نفسه بعثة فضاء لناسا NASA تحمل اسم غاليليو وتتجه نحو كوكب المشتري. وأخيراً كان العالم آنذاك يمارس تجربة على نمط غاليليو من خلال الاكتشافات المذهلة لضوضاء الفراغ التي وسعت كثيراً من رهبة الفضاء في نفوسنا. وقد جعل التلسكوب غاليليو أكثر إقناعا. وفي كتابي عن غاليليو أوردت قصة تدور مركزياً حول فرد كان مسؤولاً عن الاكتشافات الفلكية التي غيرت العالم إلى الأبد، وكان أيضا ضحية لذلك الصدام الأبدي بين العلم والعقيدة. ولا غرو في كون هذه الشخصية التاريخية قد استطاعت أن تكون مصدر إلهام لمسرحيات وروايات وأوبرات.
وإذن، كيف يمكن إعادة كتابة قصة غاليليو بطريقة جديدة تتمتع بشيء من الطزاجة. ذلك أن قصته رويت مائة مرة بأشكال مختلفة على امتداد العصور، وغالبا ما يحدث أن رموز التاريخ يصبحون أقل إنسانية وأبعد تواصلاً كلما ازدادت الكتابة عنهم.
وهذا ما حدث في حالة غاليليو. وإنه لأمر مشروع تماماً أن يتولى كل جيل إعادة التماس مع كبرى شخصيات التاريخ وإعادة فهمها، في ضوء تجربة الجيل نفسه. وكانت الحاجة ماسة إلى إعادة سرد قصة غاليليو بطريقة حديثة جريئة من شأنها أن تعيد أنسنة الرجل وتقديم فهم جديد له أمام جمهور جديد. وبعبارة أخرى، إزالة كل الشوائب التي علقت بشخصيته، وإكساء قامته المتخشبة باللحم والدم، وعرضه من خلال صفاته الإيجابية والسلبية على حد سواء، ومن خلال تفاهته أيضاً إلى جانب عبقريته. وهذا يقود إلى عملية نخل بشأن ما ينبغي إبرازه وما ينبغي حجبه حين تتوافر جملة حقائق ثابتة حول الموضوع.
ومنذ أيامي تبنيت مبدأ الروائي، وذلك احتذاء بالكاتبة الإنجليزية العظيمة فيرجينيا وولف Virginia Woolf وقد كتبتْ مرة مقالة بعنوان « فن السيرة»، وفيها تؤكد أن الطريق إلى السيرة العظيمة لا تكمن في تضمين كل الحقائق المتعلقة بالموضوع، وإنما في التركيز على «الحقائق الخلاقة Facts Creative. وبهذه العبارة تقصد الحقائق التي تضيء جوانب الشخصية. وهذا ليس مبدأ يسهل تقبلهُ في نادي المؤرخين الأكاديميين، الذين يركزون على الأحداث لا على الشخصية والمشهد. إلا أن هذه الطريقة تصبح مبدأ نقدياً حين لا يكتفي الكاتب باستلهام التاريخ الدقيق الصارم (الممل غالباً)، بل يهدف إلى تقديم عمل ينتمي إلى الأدب التاريخي.
وحين يتناول المؤرخ المتحول إلى روائي موضوعاً ما، فإنه لا يركز الاهتمام على مجرد العرض البسيط للحقائق والأحداث التاريخية، وإنما يكتب تاريخه الخاص مثلما يكتب الروائي روايته من خلال حبك المشاهد وتوليفها. وهذا أسلوب مختلف عن حبك الحقائق السردية، فالمشهد الجيد في الأدب التاريخي لا يختلف عن المشهد الجيد في العمل القصصي، إذ ينبغي هنا رسم صورة واجتذاب القارئ إليها.وينبغي تقديم شخصيات حقيقية في الصورة ورسم ملامحهم بوصفهم مخلوقات إنسانية وينبغي أن يتكلم بعضهم مع بعض، وأن تقع أحداث ناجمة عن التفاعل فيما بينهم. وإذا كان المشهد دراميا فلا بد من وجود الصراع، لأن الصراع هو جوهر الدراما.
وهذا يقودني إلى الصراع الذي دار بين ريتشارد قلب الأسد

وصلاح الدين خلال الحملة الصليبية الثالثة، وكنت قررت عام ١٩٩٧ أن أكتب قصة هذا الصراع استناداً إلى كل تلك المبادئ الجوهرية. وبدت لي الشخصيتان من طراز أولمبي (بطولي).وقد كتب عنهما الكثير، ولكنهما استحالا إلى رجلين من رخام لا حياة فيهما وكأنهما تمثالان. وكان ريتشارد قلب الأسد قد تيبّس كأنه خشب متحجر من خلال المرددات الأوروبية حول فروسية العصور الوسطى. إذ إنه شنّ حملته «النبيلة» لينتزع الأراضي المقدسة من براثن «الكفار» كما صورته وجهة النظر الأوروبية. وبدوره كان صلاح الدين نصف إله في الأدبيات العربية، ومعصوماً عن الخطأ. وكان رقيق الحاشية ومرهف الإحساس وراجح العقل، وكان على الدوام فعالاً وكان صائباً في اتخاذ القرارات. ولنتساءل: هل وجد على سطح الأرض إنسان في مثل هذا الكمال ؟ وهكذا أصبحنا إزاء أيقونتين (رمزين)، كتب عن كل منهما من منظور تقاليد انتمائهما بأسلوب حرمهما من حيوية الحياة وما يتبعها من ضعف بشري، وترتب على مثل هذا المنظور الأسطوري حرمان صراعهما من إنسانيته ودراميته الجوهرية.

لذلك كانت قصة الحملة الصليبية الثالثة مناسبة ممتازة للمؤرخ المتحوّل إلى روائي. Novelist-turned-historian وإلى جانب شخصيات الحملة - بإضافة إليانور أكوتين of Aquitaine Eleanor إلى التركيبة- وخط السرد وإطاره في الأرض المقدسة المنطوي على ثلاث ديانات، شكلت هذه العناصر التركيبة المناسبة. وفي عام ١٩٩٧ بدا لي أن هذه القصة ستكون واردة بالنسبة للصراع العربي الإسرائيلي، وما كنت عند ذاك أتصور بوضوح إلى أي مدى يمكن أن يتطور ورودها. فبعد ثلاثة أشهر من نشر كتابي في مايو ٢٠٠١، وقعت حادثة/ سبتمبر، ٩/١١. وبعد خمسة أيام من تاريخ الواقعة، سمعنا الرئيس جورج بوش يعلن شن «حملة صليبية» Crusade ضد الإرهابيين، وبالطبع ترجمت هذه الكلمة على أساس أنها حملة ضد الإسلام والعالم العربي. والآن لدينا الحرب على العراق وعواقبها، وإذاً من المؤكد أننا الآن نعود القهقرى إلى القرن الثاني عشر الميلادي من خلال صدام الغرب والشرق، وبين الحرب المقدسة والجهاد، وبين الأمريكيين والعرب. وإنه لأمر محزن جداً ومؤسف جداً ومن المهم جداً تجنّبه. ومع ذلك، فإنه من زاوية نظر الكاتب وبصرف النظر عن موقفه من الوضع في العراق - يتيح فرصة ثريّة : للدراما، وللتربية، وللكتابة العاطفية المؤثرة (آه لو أن اللاعبين الكبار كانوا في مستوى لاعبي القرن الثاني عشر من ناحية العظمة والحكمة!). إن كتاب: محاربون في سبيل الله ليس مجرد تأريخ، وإنما هو سيرة مزدوجة. وإنه ليس أول سيرة مزدوجة أكتبها، كما أنني بالطبع لست أول من كتب في هذا المنحى. وإن هذا الشكل الأدبي ليجذبني جذباً مغناطيسياً : أن أضع شخصيتين عظيمتين وحضارتين عظيمتين في سياق تصادمي، حيث تترتب على هذا التصادم نتائج جسيمة سواءٌ لما حدث في الماضي أو لما يجري في الوقت الحاضر. إنهما شخصان عظيمان، ولكل منهما نفسية مختلفة تماماً عن الآخر، ولكل منهما قيمٌ ومعتقداتٌ مختلفة تماماً وأهداف متعارضة تماماً، وطريقة في الحكم مختلفة تماماً. ومن خلال هذا التصادم يمكن أن ينبثق أدب رفيع.

وكنت قد استخدمت أشكالاً روائيةً أخرى لأبلغ قصصاً حقيقية : ففي السبعينات كتبت عن فتاة أمريكية من أصل إفريقي(١) كانت مسجونة في بلدة صغيرة من الجنوب الأمريكي وتعرضت لمحاولة اغتصاب من سجانها الأبيض، فانتزعت عصاه الحديدية منه وقتلته وهربت.

وتحولت هذه الحادثة إلى قضية مشهورة عام ١٩٧٥ عرفت باسم : قضية جون ليتل. Joan Little وتضمنت هذه القضية مسائل تتعلق بحقوق الإنسان وحقوق المساجين، وحقوق النساء. ولأن الفتاة تعرضت لتهمةٍ مطلقة بجريمة القتل من الدرجة الأولى، فقد تضمنت القضية أيضاً مسألة عقوبة الإعدام، لأنها لو وجدت مذنبة لأصبحت عرضة للإعدام. وكذلك تضمنت عنصراً درامياً قوياً سواء في وقائعها أو في شخصياتها. وكانت روايةً من صنع الواقع.

ولكي أكتب هذه القصة استخدمت شكلاً مقتبساً من قصة ملغزة من تأليف ولكي كولنز Wilkie Collins بعنوان «جوهرة القمر». The Moonstone وتدور القصة حول جوهرة خرافية تتعرض للسرقة، ويجرى سرد اللغز من خلال سلسلة من الروايات على لسان أناس مختلفين رأوا الجوهرة تنتقل من يدٍ إلى يد. وأنا، بدوري، رويت قصة « جون ليتل» من خلال سلسلة من الروايات بدأت برئيس (شريف) مركز الشرطة الذي يدخل المركز ليفاجأ بالسجان جثةً ملقاة على الأرض وبالسجينة قد هربت. وبعد ذلك جذبتني قصة القسّ جيمس جونز ومذبحة غويانا لأنها كانت استعادة واقعية حيه لرواية جوزيف كونراد المشهورة : قلب الظلام. Heart of Darkness وتلك أيضاً كانت.من صميم الواقع، لأنها قدمت تقديماً حياً رؤية كونراد للخيال الواقعي. وجذبتني أيضاً قصص أفعال الرئيس نيكسون وبعده جون كونالي لأن قصصهم تطرح السؤال الأرسطي والشكسبيري : هل هذا حقاً شخصية تراجيدية ؟

وهكذا فإن ما أرمي إليه، على الأقل من وجهة نظري، هو أن وعياً عميقاً وشاملاً للقصة وللتقنية القصصية، يمكن أن تخدم عملية كتابة التاريخ، لترتفع بهذه التقنية غير القصصية إلى مستوى الأدب.

لقد عرضت منهجي في كتابة التاريخ من خلال التركيز على الأشخاص وحبك المشاهد بعضها مع بعض بدلاً من سرد الوقائع التي لا نهاية لها. وسأحاول أن أقدم بعض الأمثلة من الصفحات المائة وخمس في كتاب: «محاربون في سبيل الله». وقبل زوال مملكة الصليبيين كان الملك هو بلدوين الرابع. Baldwin IV وبالنسبة للمؤرخ المهتم بالوقائع والتواريخ، قد يحتاج فقط إلى سطر أو سطرين، أما بالنسبة للمؤرخ المتحول إلى روائي novelist-turned-historian(٢) فالأمر يستحق أكثر من ذلك، لأن الملك كان أبرص وانتقلت العدوى منه إلى ولده وخلفه الذي مات شاباً.

وهذا الأمر قاد إلى انتقال الملك إلى (غي) ملك لوزينيان Guy of Lusignan وزوجته (سيبيلا)، وكان زواجهما مضطرباً – حسب المصطلح الحديث – وحالات الزواج المضطرب تعدّ مركبةً أثيرة لدى الروائيين المعاصرين. وكان ريجينالد ملك شاتيّون الشرير الأول بين النصارى. وعند المؤرخ الأكاديمي المعنيَ بالتواريخ والحقائق والأحداث، يمكن أن يهمل هذا الشرير إهمالاً تاماً ولكن عند المؤرخ المتحول إلى روائي يمكن أن يعتبر شخصية مغرية جداً. وبوصفه كان حاكم الكرك(٣) كان يحب أن يلقي منافسيه من فوق الأسوار العالية لقلعته مع صندوق حول رأسهم لكي يبقوا سالمين إلى أن يتلقوا صعقة الارتطام حين يصلون إلى الصخور.(٤) ومما يرد في هذا المجال أنه خرق الهدنة بين النصارى والمسلمين من خلال إقدامه على مهاجمة قافلة لهم وأسر شقيقة صلاح الدين.

ثم هناك باليان حاكم إبلين. Balian of Ibelin وكان آخر حاكم للقدس قبل أن يفتحها صلاح الدين. وعند المؤرخ الأكاديمي يعتبر باليان شخصية ثانوية، ويعطى عادة سطوراً معدودة أو حتى حاشية. أما عند المسرحي، الذي هو أنا في هذه الحالة، فقد خصصته بستّ صفحات حافلة لسرد مفاوضاته الأخيرة للاستسلام مع صلاح الدين، لأنهما كليهما من طبيعة درامية مثيرة. إن هذا المشهد يركز كثيراً على الشخصيتين الأساسيتين: على قيمهما وآمالهما واستراتيجيتهما، وصفاتهما الداخلية. وإنه ليكشف الكثير عن كيفية تعامل كل خصم مع الآخر قبل ثمانمئة سنة، إذا احترم كل منهما الآخر. وكان هناك تهديد وتهديد مقابل. وكان صلاح الدين يهدد بأخذ النصارى من سكان القدس عبيداً. وكان باليان يهدد بالانتحار الجماعي بعد أن أمر بتدمير القدس ومحو قبة الصخرة من الوجود. وبالنتيجة يتوصل الخصمان إلى حل. وهذا يكشف أيضاً الكثير من طبيعة الصراع في مرحلته الأولى قبل وصول ريتشارد قلب الأسد وحملته البحرية.

ومثل كل مؤرخ للحملة الصليبية الثالثة، عملت على عرض معركة حطين الفاصلة بتفاصيل كاملة. ولكن المشهد الذي أعقب المعركة، وهو مشهد مثول الملك النصراني غي دو لوسينان والشرير شاتيّون أمام صلاح الدين، كان هذا المشهد من وجهة نظري على أهمية لا تقل أبداً عن مستوى الأحداث الكبرى في ميدان المعركة. وأحب أن أقرأ هذا المشهد لكم تحت عنوان: شراب ماء الورد Rose Water Sherbet، يبدأ في ص ٥٥ من الطبعة الأمريكية وحوالي ص ١٠٠ من طبعة عبيكان العربية.

المشهد والتعليق (٥)

بينما أخذت الشمس تغرب فوق بحيرة طبرية، جرى اقتياد الملك غي وشاتيلون إلى خيمة صلاح الدين الخشبية التي نصبت عند شاطئ البحيرة. وكان السلطان يجلس متربعاً فوق ديوان مغطى بالسجادات البدوية، ومحاطاً بأعلام جيشه ذات اللون المشمشي. ومثل بين يديه السجينان وهما مشعثان ومغبرّان ويلهثان عطشاً. وكان الرعب ظاهراً على وجه الملك، ولكن وجّه شاتيلون كان يعبرً عن مجرد الاحتقار. وأومأ صلاح الدين بشهامة إلى الملك ليحتل مكاناً إلى جانب السلطان نفسه وبعد ذلك استند شاتيلون إلى وسادة بجانب ملكه. وعلى إثر إيماءة منه إلى الحاجب تناول صلاح الدين إناءً مذهباً فيه شراب معطر بماء الورد وناوله للملك، الذي نهل منه بلهفة ثم أحاله إلى شاتيلون. واثر ذلك قال صلاح الدين للملك بصوت هادئ ولكنه مبطن بتهديد خفي:

«إنك لم تستأذني في إعطائه الماء، ولذلك لا أرى نفسي ملزماً بمنحه العفو».

في السنوات القادمة يحتاج العالم العربي إلى الانتباه لهذه المسائل المتصلة بالدقة الأدبية، ورسم الشخصيات وإدارة الصراع الدرامي في الرواية التاريخية

وكانت تلك مسألة شرف. ففي العادات الإسلامية إذا قدّم المنتصر لأسيره الطعام والماء فهذا يعني أنه يعفو عنه. ثم قال السلطان صلاح الدين لشاتيلون: «اشرب، لأنك لن تشرب أبداً مرة ثانية». ذلك أنه في أعقاب قبض شاتيلون على قافلة عائدة للمسلمين على طريق الحج، وأسر شقيقة السلطان صلاح الدين، واحتقاره للإسلام، وبعد غاراته القرصانية على المشاعر المقدسة بجوار البحر الأحمر وتهديده مكة والمدينة، وانتهاكاته المتعددة لاتفاقات الهدنة الرسمية، كان السلطان صلاح الدين قد حلف يميناً للمرة الثانية تضمّن حرمانه من الرحمة وإطلاق يد العدالة فيه. وهكذا كان السلطان صلاح الدين قد أقسم مرتين ليقتلنّ ذلك الفاسق بيديه، وقال السلطان صلاح الدين لشاتيلون ببرود: « كم مرة أقسمت يميناً وحنثت به ؟ وكم مرةً أبرمت عهوداً ولم

تلتزم بها ؟»

وردَ شاتيلون بوقاحة :

« إن الملوك دائماً يفعلون هذا الفعل، وما فعلت أكثر من ذلك».

وقال السلطان صلاح الدين :

« لو أنك كنت تحتجزني في سجنك كما أفعل الآن، فماذا كنت تفعل بي ؟»

فردَ شاتيلون بجفاء :

« فليساعدني الرب. كنت قطعت رأسك»

وقال السلطان صلاح الدين :

«أيها الخنزير، أنت أسيري وتجيب بمثل هذه الفظاظة».

وبإيماءة من يده أمر السلطان صلاح الدين بإخراج سجينيه الشريرين ثم اعتلى جواده ليرحب بجنوده العائدين من ساحة القتال – وأيضاً ليهدئ أعصابه. ولدى عودته من الجولة أمر بإحضار السجينين مرة ثانية. وقد أدخل الملك غي إلى غرفة جانبية، وأحضر شاتيلون أمير الكرك، وحده وقال السلطان صلاح الدين: اسمع. سأنصر محمداً عليك. ثم عرض عليه عرضاً نهائياً :« اهتدِ إلى الإسلام، واعترف بمحمد رسول الله، وقل الحمد لله وحده، وتبرأ من أخطاء الديانة النصرانية». إلا أن شاتيلون لم يستجب، وعندها استل السلطان صلاح الدين سيفه الهلالي وانهال به على الكتف اليمنى للطاغية سالخاً ذراعه عن جسمه، ثم دخل العبيد إلى المجلس وقطعوا رأسه. وبعد ذلك أُتي بالملك غي، وهو يرتعد من هول المشهد، ويهيئ نفسه لسوء المصير. وقال السلطان صلاح الدين : هذا الرجل قتل بسبب إصراره على الإلحاد. وانحنى غي لوزينيان على ركبتيه، ولكن السلطان صلاح الدين أمره بالوقوف، وقال : الملوك الحقيقيون لا يقتل أحدهم الآخر. وقدم لأسيره كأساً ثانيةً من شراب الورد قائلاً:

« لم يكن ذاك ملكاً، وقد تجاوز الحدود»

إن هذا المشهد – على حد معرفتي وخبرتي – صحيح ودقيق جداً. وإنه أيضاً ذو طبيعة روائية ويحتوي على جميع عناصر القصص العظيم. ويتمتع أيضاً بلمعة بصيرية وإمكانات سينمائية.

كم بذل من جهد لإخراج هذا المشهد وغيره من المشاهد في كتابي : محاربون في سبيل الله؟.

لقد قضيت ثلاث سنوات في تجهيز هذا الكتاب ملازماً مكتبة الكونغرس في واشنطن، وهي أكبر مكتبة في العالم. وهناك حيث كنت أحمل صفة باحث مقيم، كنت أدخل إلى القبة العظيمة لتلك المكتبة، وأسرّح النظر في تماثيل الشخصيات الكبرى للتاريخ الأدبي، وكذلك في الزينات النباتية الفاتنة. وبعدها كنت أجتاز ممراً ضيقاً بين خزائن الكتب، وأفتح باباً موصداً وأدخل في«بهو العلماء». وما أظن إلا أن هذه المسيرة حمّلت كاهلي التزاماً في هذا المكان الذي شهدت رحابه تحصيلاً علمياً رفيعاً جداً وكتابات بديعة على امتداد عشرات السنين الغابرة. وتمثل واجبي اليومي في ضرورة إنجاز عمل جيد، وكان تقديري واضحاً للميزة التي حظيت بها. وفي مقصورتي(٦) الصغيرة التي كانت تعج بالكتب ايضاً بإشعاع بصيري، والتي ليس فيها جهاز هاتف، كان لي الحق في تكديس مئة كتاب في كل جولة. وعلى رفوف مكتبي الصغير كانت المراجع الأساسية مصفوفة على الرف : مسرد أحداث الحملة الصليبية الثالثة من وجهة النظر الأوروبية، والى جانبه مسرد بهاء الدين من وجهة نظر المرافق الخاص لصلاح الدين. وكان عليّ أن أعيد تركيب جانبيْ القصة، بما في ذلك الحوار، وإتمام صياغتها في سرد واحد متلاحم وغير متحيز. من هذه المصادر ومن كتب أخرى حول أدبيات الحملة الصليبية كنت أمارس عملية نخلٍ وتقطيرٍ في انحناءة ممتنة لفيرجينيا وولف، حتى استطعت أن أُخرج مشاهد باهرة مفعمة بالحيوية، كالمشهد السابق ذكره.

وهنا يمكن أن نطرح السؤال التالي : هل كتابة التاريخ عمل إبداعي ؟ أم أن تعاملها مع الخيال يمثل نظاماً من الممارسة أدنى من كتابة الروايات ؟ لا مجال للشك في أن كتابة مشاهد تاريخية باهرة هو شكل فني، ما دامت تجسّد ممارسة خيالية بديعة وقسطاً هائلاً من الجهد الشاق. وليس لي رأي في مسألة انتماء أي من التاريخ أو الرواية للفن الأرقى، ولكن أستطيع أن أحتج بأن كل الدروس التي أفادتها الإنسانية من مجموع الروايات العظيمة لا يمكن أن تكون أعظم من دروس كل التاريخ الإنساني. إن الروايات العظيمة يمكن في المستقبل أن تتصدى لمعالجة هذا الصدام الحضاري بين الغرب والعالم العربي، إلا أن التاريخ الجيد ومعه التحليل الجيد يكون قد كُتب قبل ذلك، وإنه لذو جدوى وأحياناً لا يخلو من إمتاع. ويكفي أن نتذكر أننا ربما كنا نجونا من الوقوع في المستنقع الحاليّ من الكراهية والعنف، لو أن قادة الغرب أصغَوا إلى دروس التاريخ.

وبالطبع، لست الممارس الوحيد لما اصطلحت أوساط النشر الأمريكية على تسميته : « التاريخ الشعبي» وهناك كتّاب جيدون سبقوني إلى ذلك مثل باربارا تطشمن Barbara Tuchman وألان مورهد Alan Moorehead وهناك مؤرخون أكاديميون كثيرون ينظرون شزراً إلى هذا النوع من الكتابة، تماماً بقدر ما يحسدونه وما يتمنونه من مقدرة إنتاجهم على الوصول إلى مثل ذلك الجمهور الواسع. إلا أن التاريخ يمكن أن يكون شعبياً وممتدّ التأثير إذا توافرت فيه الشروط الثلاثة التالية : أن يكون دقيقا، وأن يكتب بطريقة جيدة، وأن يكون منصفا. وينبغي للتاريخ الجيد أن يقدم كوكبة من الشخصيات القريبة

إلى الأفهام، التي تقفز حيةً من فوق السطور، وتتصادم درامياً في إطار طبيعي حيوي، وتتكلم وتحسُ وتحلم، وتكون لكفاحها وإشكالها بعض الأصداء العميقة التي تعكس روح العصر.

* * *

وفي السنوات القادمة يحتاج العالم العربي إلى الانتباه لهذه المسائل المتصلة بالدقة الأدبية، ورسم الشخصيات وإدارة الصراع الدرامي [في الرواية التاريخية]. ويلاحظ أنه بعد انتهاء حرب فيتنام، تدفق فيض من الكتب والأشرطة السينمائية التي تناولت موضوع الحرب ودارت كلها حول الصراع، وحول الأمريكيين الذين خاضوا غمار الحرب، وحول العدو الذي قاتل الأمريكيين في الأدغال، وحول قادة الجانبين المتحاربين، وحول الأبطال والشريرين من كلا الجانبين. ومن المؤكد أن الممارسة نفسها سوف تحدث بعد أن ينجلي الوضع في العراق مهما طال الزمن. وفي الماضي كان العرب منمّطين في الأدب الأمريكي والسينما الأمريكية وقُدّموا على أنهم مجرد راقصات هز البطن ومرتكبو هجمات انتحارية، وإسلاميون متعصبون، وأثرياء نفط يملكون مليارات، وشخصيات تافهة في الأسواق الرخيصة، وبدو رُحّل. لكن هل هذه فعلاً مجمل حقيقة الثقافة العربية والمؤمنين بالإسلام ؟ بالتأكيد.. لا. والحق أنه قبل الحادي عشر من سبتمبر كان الشعب الأمريكي بمجمله يجهل جهلاً فادحاً كل ما يتعلق بالثقافة العربية والإسلام. وربما كان من بين الفضائل القليلة التي يمكن أن تُنسب إلى ذلك الحدث الرهيب، ظاهرة إقبال الأمريكيين بنهم شديد بعد الكارثة على محاولة معرفة كل شيء عن ذلك الجزء من العالم. ولكن الآن، من خلال الصراع في العراق، عملت وسائل الإعلام الأمريكية على قذف الجمهور بصور سلبية عن العرب.

ينبغي على الكتاب والنقاد العرب أن يكونوا جاهزين لتفنيد التشويه والتنميط السلبي الذي يحاول أهل هوليود وكتاب الغرب بوجه عام أن يثبتوه في الأذهان، أحياناً لأنهم مأجورون، وأحياناً تحت وطأة الكسل وأحياناً أخرى سعياً وراء المكاسب التجارية

وإذن ينبغي على الكتاب والنقاد العرب أن يكونوا جاهزين لتفنيد التشويه والتنميط السلبي الذي يحاول أهل هوليود وكتاب الغرب بوجه عام أن يثبتوه في الأذهان، أحياناً لأنهم مأجورون، وأحياناً تحت وطأة الكسل وأحياناً أخرى سعياً وراء المكاسب التجارية. ويتطلب هذا الوضع ما يمكن أن يسمى الجهاد الأدبي للذود عن أمجاد التاريخ العربي وعن الطابع المعتدل للإسلام الصحيح، تماماً مثلما يحتاج الأمريكيون إلى العزوف عن تنميطاتهم السلبية للعرب. وكذلك يحتاج العرب إلى الإجراء ذاته، لأن الأمريكيين ليسوا كلهم رعاه بقر ومحتلين. ثم إن المثقفين العرب في دفاعهم عن قضيتهم ومجابهة التنميطات السلبية الغربية، سيبلغون أقصى حدٍ من الفاعلية حينما يتوجهون إلى التخاطب مع أفضل ما عند أمريكا.

وأخيراً هناك عامل مشجع هو وجود قطاع واسع من الجمهور الأمريكي مستعد لاستيعاب أي تقديم إيجابي للأبطال العرب وللمسلمين البعيدين عن العنف.

(ملحق)

يشير جيمس رستن إلى مشهد مقتل ريجينالد الذي ورد في ص ١٠٠ من ترجمة الدكتور رضوان السيد، ولدى المقارنة بين المشهدين، تبين أن الدكتور السيّد أورد مشكوراً النص الأصلي للمشهد استناداً إلى المصادر التاريخية، وهو نص جميل جداً. ولكنْ هناك اختلاف بين نص رستَن والنصوص الأصلية، وهو اختلاف متعمد لأن رستن قدم للنص بقوله: إنه يصوغ التاريخ صياغة روائية قائمة على إنصاف الطرفين. وقد تعمدت في ترجمة النص أن أكون دقيقاً حتى في ترجمة الأقوال من الطرفين لأن رستن أدخل عليها التعديل الذي رآه مناسباً، حتى يكون النص مقبولاً لدى قراء الرواية (وليس التاريخ) ولم نضع الأقوال بين قوسين. وكان معتزاً بهذه الصياغة.

وقد رأيت إثبات النص الوارد في ترجمة الدكتور رضوان، وهي حقاً ترجمة جميلة وفائقة ومعتمدة على النص الأصلي في الكتب القديمة. وتخجل منها عباراتي التي حاولت أن تكون أمينةً تماماً للنص الروائي وليس التاريخي. وهذا الموقف يذكرنا بالمقولة الفرنسية حول الترجمات الجميلة Les belles infideles، أي أن الترجمات الجميلة كالنساء الجميلات لا يؤتمن جانبهن. أما الترجمة القبيحة فهي الأقرب دائماً إلى النص الأصلي. وللأمانة أشير إلى أن الدراسات الترجمية الحديثة بدأت تتساهل كثيراً في موضوع أمانة الترجمة. وهذا موضوع خلافي طبعاً.

وفيما يلي نص الدكتور رضوان السيد الذي يعتبر شاهداً على المسؤوليات المضنية للترجمة.(٧)

كأس ماء الورد (٨)

عندما كانت الشمس تغطس في بحيرة الجليل، كان الملك غي وشاتيون يُجلبان إلى حضرة السلطان صلاح الدين في خيمته المنصوبة على مقربةٍ من الشاطئ. كان صلاح الدين يجلس متربعاً على ديوانٍ مرتفع مغطًى بالسجاد، محاطاً بالرايات المزركشة لفِرَقِ جيشه. عُرض الرجلان على صلاح الدين

متعَبين، ممزَّقي الثياب، يكاد العطش يُهلكهُم. وكان الخوفُ ظاهراً على وجه الملك، أما شاتيون فقد أظهر هدوءاً وتماسكاً. والتفت صلاح الدين إلى الملك باشّاً طالباً إليه أن يجلس إلى جانبه. أما شاتيون فسارع إلى الجلوس بجانب مليكه. وأشار صلاح الدين برأسه إلى أحد الحُجّاب فأحضر كأساً مذهباً مملوءاً بماء الورد سلّمه لصلاح الدين الذي أعطاه بدوره للملك غي فتجرعه بسرعةٍ ثم أعطى ثُمالته لشاتيون. وهنا قال صلاح الدين: «لم آذن لك في سقيه الماء حتى لا يوجب ذلك أماناً له»(٩). وكانت تلك مسألة تتعلق بالشرف. فالعادة الإسلامية أنّ الآسِرَ إذا عرض على أسيره الطعام والماء فهذا يعني أماناً له. وعندها التفت صلاح الدّين لشاتيون وقال: اشرب، فلن تشرب ثانيةً! فبعد أن أسر شاتيون القافلةَ الغنية على طريق الحج إلى مكّة، وبعد أن أسر أخت السلطان صلاح الدين، وحاولَ الإغارة على مكة والمدينة، ونقض عدة معاهداتٍ، اتّبع السلطان صلاح الدين بشأنه ليس الرحمة بل العدل. فقد أقسم على أن يقتل هذا الشرير بنفسه. خاطب السلطان صلاح الدين شاتيون قائلاً: كم من مرةٍ أقسمتَ على الوفاء ثم نقضْتَ العهد؟ وكم من مرةٍ وقّعت اتفاقاً لم تنفّذه؟ وتمتم شاتيون مُجيباً: هكذا تفعل الملوكُ دائماً؛ وما فعلت أكثر مما فعلوا(١٠)! وتابع صلاح الدين: لو أنك أسرتني كما أسرتك، يا أمير شاتيون، ماذا كنتَ لتفعل؟ وأجاب شاتيون بصراحة: لو أعانني الله وأسرتُك، لسارعت لقطع رأسك! وقال السلطان صلاح الدين ساخطاً: خنزير! أنت في يدي، وتجيبُني بهذه الصفاقة؟! وبهزةٍ من يده صرف السلطان صلاح الدين الأسيرين، ثم ركب فرسَهُ وراح يستقبل جنوده العائدين من المعركة، ويعيد النظر والتفكير فيما هو مُقبلٌ عليه. وعندما عادَ من دورته تلك، أمر بإحضار الأسرى مرةً ثانية. وُضع الملك غي في غرفةٍ مُجاورةٍ، وأُحضر شاتيون إلى السلطان صلاح الدين بمفرده، ففاجأه بالقول: ها أنا أنتصر لمحمدٍ صلّى الله عليه وآله وسلّم(١١)! ثم أتاح له فرصةً أخيرةً عندما عرض عليه الإسلام فأبى شاتيون اعتناقه. هكذا أخذ صلاح الدين خنجره المعقوف، وضربَ به ذراع الفارس فاصلاً يده عن كتفه. وسارع العبيدُ لقطْع رأسه ووضعه أمام السلطان صلاح الدين. ثم جيء بالملك غي وهو يرتعدُ فَرَقاً، وقد وطّن نفسَه على الموت؛ فطمأنه السلطان صلاح الدين وقال: «إن هذا تجاوز حدَّه فجرى عليه ما جرى»(١٢). فسارع الملك إلى الركوع أمام السلطان صلاح الدين فطلب منه القيام وقال له: «لم تجرِ عادةُ الملوك أن يقتلوا الملوك». ثم عرض عليه كأساً آخر من الجُلاّب المثلج، وكرر قولته: «ما كان شاتيون ملكاً، وقد تجاوزَ حدَّه».

نبذة عن جيمس رستن (الابن) James Reston, Jr

* روائي وكاتب أمريكي.
* ولد في نيويورك عام ١٩٤١
* بكالوريوس فلسفة من جامعة نورث كارولينا.
* جنّد في الجيش الأمريكي خلال حرب فيتنام.
* عمل محاضراً في الكتابة الإبداعية، جامعة نورث كارولينا.
* عمل في جريدة نيوزويك والصحافة بوجه عام.
* يعمل الآن باحثاً في المركز الدولي «وودرو ويلسون» في واشنطن.

له أكثر من ثلاثين رواية وكتاب، نختار منها:

- الدفاع والتدمير (رواية) To Defend, to Destroy
- الضربة القاضية عند منتصف الليل (رواية) The Knock at Midnight
- براءة جون ليتل (رواية) The Innocence of Joan Little
- شيرمان، رجل السلام (مسرحية) Sherman, the Peacemaker
- قطار جونزتون السريع Jonestown Express
- مسيرة شيرمان وفيتنام Sherman's March and Vietnam
- النجم المنعزل: حياة جون كونالي The Lone Star: the Life of John Connally
- غاليليو: سيرة حياة Galileo: A life
- الرؤيا الأخيرة: أوروبا عام ١٠٠٠م The Last Apocalypse: Europe at the Year 1000A.D.
- مقاتلون في سبيل الله: ريتشارد قلب الأسد وصلاح الدين Warriors of God: Richard the Lionheart and Saladin

ملاحظة:

قدم جيمس رستن هذه الشهادة حول عمله خلال ندوة (الرواية والتاريخ) التي عقدت برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، في الدوحة بتاريخ ٢٢-٢٤ /٣/٢٠٠٥. وقد تذاكرت معه بشأن نشر الترجمة العربية ورحّب بذلك.

الهوامش

١. يتجنب الأمريكيون اليوم مصطلح: السود، ويسمونهم: الأمريكيون الأفارقة (African Americans) المترجم.

٢. سبق أن ورد هذا المصطلح، وهو من صنع جيمس رستن، وتكراره في النص الحالي يفيد أنه مفتاح لفهم طبيعة أدبه [المترجم.]

٣. إشارة إلى مدينة الكرك وقلعتها في الأردن [المترجم.]

٤. هذه الرواية تختلف عن الروايات العربية [المترجم.]

٥. العنوان من وضع المترجم

٦. المقصورة carrel، هي غرفة صغيرة جداً يستخدمها الباحثون في أروقة المكتبة لمطالعة الكتب التي ينتقونها من الرفوف والاحتفاظ بها إلى أجل محدد. [المترجم]

٧. مقاتلون في سبيل الله، لجيمس رستن (الابن)، نقله إلى العربية: الدكتور رضوان السيد، مكتبة العبيكان، الرياض ٢٠٠٢ : ٩٩-١٠٠.

٨. العنوان من وضع الدكتور رضوان السيد، وكذلك نص المشهد. ويلاحظ أن الدكتور السيد عاد إلى المراجع الأصلية، وكذلك فعل في سائر كتابه المترجم :

مقاتلون في سبيل الله، لجيمس رستن (الابن)، نقله إلى العربية: الدكتور رضوان السيد، مكتبة العبيكان، الرياض ٢٠٠٢.

الحواشي (من ٧ إلى الحاشية ١٠) تابعة للنص المقتبس من الدكتور رضوان السيد

٩. عن مفرّج الكروب لابن واصل ٢/١٩٦.

١٠. في مفرج الكروب ٢/ ١٩٦ : «فقرعه السلطان صلاح الدين وأذكره ذنبه، وقال له : كم تحلف وتنكث؟ فقال الترجمان عنه : إنه يقول، وقد جرت بذلك عادة الملوك !».

١١. يقصد قول ريجنالد (أو أرناط كما يسميه المسلمون) لرجالات القافلة التي سطا عليها عندما طالبوه بإطلاق سراحهم طبقاً للمعاهدات: قولوا لمحمدكم يخلصكم! انظر:

ابن شداد، ص ٧٨، وكتاب الروضتين ٢/ ٨١، ومفرّج الكروب ٨٩٤.

١٢. عن ابن شداد في السيرة الصلاحية، ٧٩، وكتاب الروضتين ٢/ ٨١، ومفرّج الكروب ٢/ ١٩٥. وقارن بأمين معلوف : الحروب الصليبية كما رآها العرب. ترجمه عن الفرنسية عفيف دمشقية، بيروت ١٩٩٨: ٢٤٢-٢٤٤.

مابعد الحداثة:

فوكو، لاكان، النسائية الفرنسية

هانس بارتنس

ترجمة: خميسي بوغرارة★

هناك التقاءات بين النسائية والفكر مابعدالبنيوي. وليس من باب المفاجأة، بالنظر إلى الأصول الفرنسية للفكر مابعدالبنيوي، أن تكون النسائية الفرنسية أول من يتفطن إلى الإمكانيات التي تتيحها المفاهيم والأفكار مابعدالبنيوية لبناء تحليل نقدي نسائي للنظام الاجتماعي الأبوي.

★ باحث وأكاديمي من الجزائر.

ملخص

مابعد البنيوية سليلة البنيوية ولكنها تزعزع إنجازات هذه الأخيرة عن طريق التشكيك في ثقتها في اللغة وإمكانية التحليل الموضوعي؛ وفي مسحتها التفكيكية، المرتبطة بجاك ديريدا، تركز مابعد البنيوية على اللغة وترى أنها، حتى في غياب البديل، واسطة تواصل غير مستقرة ولا يمكن الوثوق بها. ولأننا نعتمد على اللغة في التعبير عن إدراكنا للواقع وفي تكوين معرفتنا لذلك الواقع، فإن الإدراك والمعرفة البشريين مشوبان بالنقص أصلا. كما ترى مابعدالبنيوية اننا لا نعرف ذاتنا معرفة حقة وأن هويتنا عرضة لعدم استقرارية اللغة. ويبين النقد التفكيكي الذي يؤسس نظرته على هذه الأفكار وغيرها أن عدم استقرارية اللغة دوما تزعزع التماسك الظاهري للنصوص الأدبية. ويبدو أن القصص والروايات التي بدأت تظهر في الستينيات وتواصلت في السبعينيات والثمانينيات تخلت عن مثل ذلك التماسك؛ فهي أيضا، من خلال التقنيات والاستراتيجيات التي تتبناها، تثير قضايا اللغة والهوية وما شابهها، والنقد ما بعد الحداثي الذي يهتم بنمط الكتابة هذا يقبل بفرضياته ويربطها بالنظرية مابعدالبنيوية.

لقد بدأت الدراسات الأدبية خلال السبعينيات والثمانينيات في استعمال واستيعاب أفكار شخصيتين ما بعد بنيويتين: المؤرخ ميشال فوكو والمحلل النفساني جاك لاكان. فأعمال فوكو تلفت انتباهنا إلى دور اللغة

في ممارسة السلطة والاحتفاظ بها، إذ يرى أن العالم الغربي الحديث فريسة لمجموعة من «الخطابات» تقنن سلوك الفرد فيه لأن هذا الأخير استبطنها حتى أصبح في الواقع يمارس رقابة ذاتية على نفسه؛ والنقد الذي يستلهم فوكو يركز على دور النصوص الأدبية وغير الأدبية في انتشار السلطة الاجتماعية والإبقاء عليها. أما دور نظريات لاكان في التحليل النفسي فيتمثل في شرح أسباب استبطان الفرد لخطابات تسجنه، والنقد المستلهم لـلاكان يفيد على الخصوص في فحص العلاقة التي ينشئها القارئ مع النصوص التي يقرأها.

السلطة عند فوكو

إن ما بعد البنيوية حركة فكرية مشوشة للغاية، فهي تفكك كل تلك التقابلات الثنائية التي تعتمد عليها الثقافة الغربية (وكل الثقافات، حسب ليفي–ستروس Lévi-Strauss) والتي تمنحها إحساسها بالتفوق والتفرد؛ وبتفكيك تلك التقابلات تكشف عن ترتيباتها السلمية المزيفة وحدودها الاصطناعية وادعاءاتها غير المؤسسة بالمعرفة، واستيلاءاتها اللاشرعية على السلطة. وتركز مابعدالبنيوية على التشتت والاختلاف والغياب عوض الوحدة والتشابه والحضور المتغلغلين في طريقة تفكيرنا وموضوعاته وفي الثقافة التي ننتمي إليها، غير أن النقد التفكيكي، عندما يقوض التقابلات ويكشف عن الترتيبات السلمية المتخفية وعلاقات السلطة، عادة ما يتوقف عند حدود النص المعالج. ورغم أن تفكيك ديريدا للامركزية logocentrism فكرة أن اللغة توصلنا إلى الحقيقة - يتضمن مساءلة السلطة على نطاق واسع إلا أن الاهتمام بالسلطة وعملياتها وإجراءاتها الذي يهيمن على النقد مابعدالبنيوي في الثمانينيات والتسعينيات ينحدر خصوصا من أعمال ميشال فوكو Michel Foucault (1926-1984). فقد كتب فوكو، طوال مسيرته كمؤرخ، كتبا عديدة حول نشأة طب الأمراض العقلية، أصول وتطور الطب العيادي، تطور البيولوجيا وعلوم الاقتصاد، ظهور نظام السجن الحديث، وغيرها من التطورات الاجتماعية الهامة التي تعود إلى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر - أو ما يعرف بعصر الأنوار أو التنوير، وركز فيها على ما اعتبره رغبة التنوير في تأسيس الإجراءات التي تقنن بواسطتها مجتمعاتنا نفسها على نحو عقلاني ومنظم. ففي هذه «الجينيالوجيات» - إذ لم يكن يسمي كتبه «تواريخ» - كان فوكو يهدف إلى كشف تغلغل السلطة ونشاطها في اللغة والتعابير ومصطلحات التشخيص، «الموضوعية» في ظاهرها، التي طورتها فروع العلوم الإنسانية المختلفة وهي تنمو وتتشعب في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وتتسم في نظره هذه العلوم الجديدة - التي تضم طب الأمراض العقلية، علم الإجرام، الطب، بيولوجيا الإنسان - بالقمع والكبت، لأنها خلقت معايير عامة ومُثُلا لا تدرك ولا تنصف الاختلاف بين طبيعة وتجربة الأفراد والجماعات وبين الأوساط التي تعيش فيها؛ فهي تفرض تعريفات علينا قد نفضل رفضها، فغدت هذه العلوم الإنسانية الجديدة قوالب ضيقة - مثل سترة المجانين - والغريب أننا نتقبلها ونتقمصها مقتنعين وحتى مسرورين.

البانوبتيكية

في مقطع عنوانه «الانوتيكية» Panopticism - من الأصل الإغريقي «انوتيكون» panopticon أي «الذي يرى كل شيء» أو «ذو الرؤية الشاملة» - في كتابه «أضبط وعاقب: مولد السجن» (١٩٧٥ وترجم سنة ١٩٧٧) Discipline and Punish: The Birth of the Prison، يقدم فوكو عرضا وجيزا يبيّن فيه كيفية تعامل المجتمع الحديث مع الهامة والطاعون - وكلاهما مرض معد خطير جدا. فقد أقصي المصابون بالهامة من المجتمع للحيلولة دون انتشار المرض، أما الطاعون، الذي كان يصيب أعدادا كبيرة، فقد أجبر المجتمع على اتخاذ إجراءات أخرى؛ فبذل مجتمع القرن التاسع عشر قصارى جهده لاحتوائه عن طريق حبس الناس في بيوتهم كلما ظهرت أعراض المرض. ولكن مثل هذا الإجراء القاسي يتطلب مراقبة مستمرة: «المعاينة تجري بشكل مستمر، ونظرة (المراقب) في حالة استنفار دائم في كل مكان».(١) ويجسد هذا الحبس، الاحتياطي والوقائي، في نظر فوكو خضوعَ الفرد في العالم الحديث للمراقبة والمعاينة الدائمتين:

هذا الفضاء المغلق المجزأ، المراقَب عند كل نقطة، حيث يوضع الأفراد في أماكن محددة ثابتة، حيث تُرصَد أدنى الحركات، حيث تسجَّل كل الأحداث، حيث يربط سيل من الكتابة بين المركز والمحيط، حيث تمارَس السلطة بدون اقتسام على نموذج سلّمي مستديم، حيث يتم تحديد موقع الفرد وتفحصه وتوزيعه بين المخلوقات الحية، المريضة

والميتة - كل هذا يشكل النموذج المحكم لآلية الانضباط.(٢)

وتتمثل الأمنية السياسية للطاعون في:

تغلغل المراقبة والتحكم في أدق تفاصيل الحياة اليومية من خلال وساطة الترتيب السلمي الكامل الذي يؤمّن عمل السلطة عبر أدق قنواتها، ليس الأقنعة التي توضع وتخلع ولكن إعطاء كل فرد اسمه «الحقيقي»، مكانه «الحقيقي»، جسده «الحقيقي»، مرضه «الحقيقي».(٣)

يجب ألاّ نعتقد أن هناك في مثل هذه المحاولة لاحتواء الطاعون مجموعة قوية من المواطنين تهيمن على مجموعة أخرى مستضعفة، ففيما يخص السلطة ليس هناك «انقسام ثنائي كبير بين مجموعتين من الناس» بل توزيع للسلطة عبر قنوات عديدة وعلى عدد كبير من الأفراد.

إن التقنين المفصل والمراقبة الدائمة اللذين تمت تعبئتهما ضد الطاعون في القرن التاسع عشر هما نفسهما اللذان يُشرَع في العمل بهما إزاء المتسولين والمتسكعين والمجانين والمخلّين بالنظام - باختصار، «الفرد الشاذ». وتتمثل الأداة التي تستعملها السلطات المتكفلة بكل هذا في «التقسيم الثنائي» - أي التقابلات الثنائية المألوفة: مجنون/عاقل؛ خطير/غير مؤذ: عادي/شاذ.(٤) ويستعمل فوكو صورة مجازية للتعبير عن هذا الضرب الجديد من التقنين الاجتماعي هي صورة «الانوتيكون»، وهو نوع من السجون صممه الفيلسوف الإنجليزي جيريمي بانثم Jeremy Bentham في أواخر القرن الثامن عشر، ويتكون هذا السجن المثالي من دائرة من الزنزانات مبنية حول نقطة ملاحظة مركزية تسمح لحارس واحد بمراقبة كل الزنزانات - المفتوحة - الموجودة على طابق معين. يقول فوكو:

باستعمال الإضاءة الخلفية، يمكن للمرء أن يرى الظلال الحبيسة التي يرسمها الضوء في الزنزانات المحيطة بنقطة المراقبة؛ الزنزانات التي تشبه أقفاصا صغيرة، أو مسارح صغيرة، حيث يقف كل ممثل وحيدا، فردا مكشوفا للعيان دوما.(٥)

غير أن السجين لا يرى المراقب، ولا يعرف أبدا ما إذا كان مراقبا أم لا، وهذا بالضبط أهم أثر للانوتيكون في نظر فوكو، أي أنه يخلق لدى السجين إحساسا واعيا ودائما بأنه مكشوف للعيان مما يسهل عمل السلطة. أن تنظم الأمور بشكل يجعل المراقبة مستمرة من حيث آثارها، وإن كانت متقطعة من حيث فعلها، بشكل يغنينا فيه اكتمال السلطة عن ممارستها الفعلية؛ بشكل يجعل من هذا الجهاز المعماري آلة تخلق وتغذي علاقة سلطة مستقلة عن الشخص الذي يمارسها، أي أن المساجين يخضعون لوضعية سلطة هي في واقع الأمر من صنعهم.(٦)

يقول فوكو أن «حالة خضوع حقيقي تتولد ميكانيكيا من علاقة خيالية، وهمية»،(٧) وهي صيغة تشبه كثيرا تعريف ألتوسير للإيديولوجيا كـ«تمثيل لعلاقة الفرد الخيالية، الوهمية، بظروف وجوده الحقيقية». فبالنسبة لفوكو يمثل الانوتيكون العالم الحديث حيث نخلق نحن، سكانه، ظروف سجننا العقلي المجازي. وكما هي الحال مع ألتوسير، نحن متواطئون مع سجننا.

المعرفة في نظر فوكو منتوج لخطاب معين جعل صياغة تلك المعرفة ممكنة، وليس لتلك المعرفة أي صلاحية أو شرعية خارج ذلك الخطاب، إن «حقائق» العلوم الإنسانية ليست إلاّ أثرا من آثار الخطابات، أو اللغة

قد يبدو كل هذا بعيد الاحتمال. أليس من المفروض أن تكون الديمقراطيات الغربية المتعددة حرة ومتسامحة؟ دعني إذا أقدم عرضا وجيزا لفكرة فوكو عن طب الأمراض العقلية وجرائم العنف. فقبل أن يدخل طب الأمراض العقلية في الحسبان كانت الجريمة بكل بساطة جريمة، أي فعلا لا يحتاج إلى شرح أو تأويل أكثر من العادة - الاستفادة أو الثأر وغيرهما - وبالإمكان تسليط العقوبة اللازمة على فاعلها بغير إبطاء؛ وإذا أفلح مجرم في تفادي العقاب وارتكب جريمة أخرى أصبح شغل السلطات الشاغل هو القبض عليه وتقديمه للمقصلة في أقصر الآجال. ولكن مع ظهور طب الأمراض العقلية بدأ الاهتمام يتحول من تطبيق القانون وتسليط العقاب إلى الأسباب التي أدت إلى ارتكاب الجريمة؛ أي أن الاهتمام تحول من القانون إلى طبيعة المجرم. وبعد مدّة توصّل طب الأمراض العقلية إلى تشخيص ملمح إجرامي معين واحد أو أكثر؛ وبحلول فكرة الشخصيات الإجرامية أصبح الوضع مختلفا تماما عما كان عليه: من الممكن أن يكون لشخص ما شخصية إجرامية بدون أن يرتكب أي جريمة في الواقع. (وبالطبع يجب أن نفترض أن الشخص الذي يرتكب جريمة لأن له شخصية إجرامية تكون لديه تلك الشخصية الإجرامية

قبل أن يرتكب الجريمة.) إلاّ أن هذا يؤدي إلى التفكير بأن بعض الأشخاص في مدارنا قد يكونون مجرمين محتملين: أي أن أحدهم قد يكون صاحب شخصية إجرامية؛ وهكذا يؤول ما بدأ كتشخيص لمرض عقلي إلى شك ومراقبة معممين، فنحن نرتاب في أمر الآخرين كما يرتابون في أمرنا، ونصبح كلنا خاضعين لـ«نظرة» المراقبة. أضف إلى ذلك أن مثل هذه التشخيصات يؤدي غالبا إلى المراقبة الذاتية: أي أننا نصبح صانعي سجننا. وهناك «شخصية» أخرى اكتُشِفت في القرن التاسع عشر هي شخصية «الشاذ جنسيا»؛ وفي هذه الحالة أيضا يُرجَع ما كان يعتبر نشاطا خفيا سريا إلى طبيعة شاذة، متأصلة ودائمة. ونظرا للمعاني السلبية البالغة المحيطة بهذه «الشخصية» الجديدة يكون الشباب الذكور قد شرعوا في مراقبة أنفسهم، وإذا اقتضت الضرورة، في كبت بعض الأحاسيس غير المرغوب فيها. يرى فوكو أنه خلال قرنين من الزمن ظهر إلى الوجود جيش من أطباء الأمراض العقلية والأطباء وعلماء الاجتماع والأطباء النفسانيين وعمال الخدمات الاجتماعية وغيرهم نصبوا أنفسهم حراسا على «العادي» وخلقوا جهاز مراقبة اجتماعية خانقا حيث، كما سنرى بعد حين، تلعب اللغة دورا هاما، ولكن دعني أتعرض لرواية قد تجعل ما أعنيه في المتناول.

رغم أن رواية كان كيسي Ken Kesey، «تحليق فوق عش الكوكو» One Flew Over the Cuckoos Nest (1962)، سبقت أعمال فوكو، إلاّ أنها تصور عالما فوكولديا؛ فأحداثها تقع في مستشفى للأمراض العقلية تسهر علية امرأة «الممرضة الكبيرة» يتمثل سلاحها في المراقبة والمعاينة. ويشارك المرضى بانتظام في حصص جماعية حيث يكشفون عن مشاكلهم، ظاهريا لأهداف علاجية، ولكن في الحقيقة لأن إهانة الاعتراف أمام الآخرين تبقيهم في حالة خضوع وانضباط. وتتمثل إحدى أكبر مفاجآت الرواية في أن عددا من المرضى لم يجبروا على الدخول إلى المؤسسة بل أتوا بمحض إرادتهم. لقد طلبوا الالتحاق بالمؤسسة لأن إصرار العالم الخارجي على «السلوك العادي» وتعريفه له أقنعهم بأنهم شاذون وبالتالي أنهم في حاجة إلى العلاج؛ بمعنى آخر، أنهم أخضعوا أنفسهم لسلطة العلوم الإنسانية. فهم، أولا، تقبلوا واستبطنوا «خطابا» حول «السلوك العادي» - وهو تعبير سأشرحه لاحقا - اختلقته العلوم الإنسانية؛ ثانيا، أنهم بالفعل سلموا عقولهم وأجسادهم إلى مؤسسة من مؤسسات العلوم الإنسانية. أما «المريض» الوحيد المتأكد من سلامة عقله - والذي تثبت وقائع الرواية سلامة عقله ولو أنه أيضا «شاذ» في نظر المجتمع - فقد تمكن من الإفلات من قبضة ذلك «الخطاب» لأنه لم يذهب قط إلى المدرسة ولا إلى الكنيسة - وهما جهازان من أجهزة الدولة في نظر ألتوسير Althusser. ولكن هذا «المريض» السليم يبقى، على عكس المرضى الآخرين، سجين المؤسسة.

الخطابات

لماذا نقبل بهذه الوضعية «الانوتيكية» - عالم تسود فيه المراقبة الدائمة، أو أدهى من ذلك، عالم تسود فيه المعاينة الذاتية المستمرة بحثا عن بوادر الشذوذ أو حتى الغرابة. إن فوكو يرجع هذا إلى «السلطة» power، وهو مصطلح أثار الكثير من النقاش لأن فوكو استعمله دون أن يحدد معناه بدقة، فهو بكل وضوح يشبه مصطلح «الإيديولوجيا» عند ألتوسير ومصطلح «الهيمنة» عند رامشي Gramsci من حيث أن السلطة تحكم بواسطة الاتفاق والتقبل. ففي مثال رواية «التحليق فوق عش الكوكو» يعتقد المرضى، الذين طلبوا الالتحاق بمؤسسة الأمراض العقلية، أنهم حقا «شاذون» ويحتاجون إلى العلاج. كذلك تستمد السلطة عند فوكو، تماما كـ«الإيديولوجيا» و«الهيمنة»، قوّتها من كوننا نصدق ما تقوله لنا، وهي في الواقع، كالإيديولوجيا عند ألتوسير، تعطينا إحساسا بالانتماء وتساهم في سعادتنا ورضانا عن أنفسنا:

لو كانت السلطة قمعية فقط، لو لم تفعل شيئا غير قول «لا»، هل تعتقد أن هناك ما يجعلنا نطيعها؟ إن ما يجعل السلطة تتكرس وتُقبل يكمن بكل بساطة في كونها لا تضغط علينا كقوة تقول لا فحسب بل أنها أيضا تتخلل الأشياء وتنتجها وتثير المتعة والأشكال المعرفية وتنتج الخطابات. يجب أن يُنظر إليها على أنها شبكة إنتاجية تتخلل كامل الجسد الاجتماعي.(٨)

إننا نخضع للسلطة ونكنّ لها الولاء، لدرجة أننا «نُبوْلِس» ونكبت أنفسنا، لأنها تجعلنا نحس بأنفسنا وندرك وجودنا، غير أن ما يبقى يشوبه الغموض هو مدى مقاومتنا للسلطة. ورغم أن فوكو يعتقد أن السلطة دائما تولّد المقاومة إلاّ أننا لا نعرف كيف يجب أن نأوّل هذا

الدلالات من احتمالية دائرة تحت النصوص (نص المحور/ نص الواقع/ نص النص): «كان قد مضى علينا زمن طويل في المغارات ولم يعد يسندني في هذا الفراغ العظيم إلا أرفف الذاكرة ألوذ بها لإحياء موات يسير قريباً إلى فراشي، وإذ كنت أسحب حبل ما ارتسم عليها سمعت ضجيج أصوات تصلني من الوادي مختلطة بطلقات الرصاص وبكاء النساء والأطفال طيلة النهار»/ ص(٥٩).

أما على صعيد (الزمكانية) فقد اشتبكت الأحداث على هوامش مكانية واقعية منها: (أثينا/ بيروت/ سويسرا/ الدمام/ أم سالم/ الكويت): «أطفأت الكويت مائتي بئر مشتعلة وانقشع جزء من غيوم البترول الرصاصية التي تحجب الشمس فوق الخليج، وسكنت بغداد خلف أسوار حصار السلطة وقرارات هيئة الأمم المتحدة»/ ص (١٥٠). وضع عربي ممزق يشير إلى نفسه بحرب الخليج ذات الطرفين (الكويت/ العراق) موضحاً أبعاد (البترول) كعامل من عوامل الصراع (الغيمة الرصاصية) وكاشفاً عن توابع ما جرى بعد الحرب، مترائياً القادم من خلال الآن والماضي، وبدورها، فإن هذه المكانية، لم تشكل سوى تلك الطرق المؤدية إلى (السجن) بمختلف دلالاته القريبة والبعيدة، المباشرة واللا مباشرة، كنتيجة لفكر حدثاوي متنور، وأيضاً المؤدية إلى (مغارات النص) كطريق مونولوغي، داخلي، وذاتي، للشخصية الأساسية، ولدوران الشخصيات الأخرى، وذلك في مدار الزمكانية النصية: (وادي الينابيع/ القرى/ الجبل/ الرملية/ الشمالية). ومن تواشج هاتين الزمكانيتين تتدفق زمكانية روحية تتسلل من اللغة لتبدع مخيلة الترائي عن طريق تقنية أسْلَبتْ أرواحَ النصوص فجعلتها فجوة إنزياحية للتوترات الحدثيّة والصورية ولفضاءات التعامد المركبة على حركية إدخال الفضاء الواقعي على المساحة المكتوبة، ثم، إخراج الفضاء والمساحة من الخلف، بمعنى:

١- من (وراء السرد): «مندمجاً في عالم النص كنت، فظننت لأول وهلة أن رجال الدورية هم بعض الموالي الذين ما زال جابر وابن عيدان ينتظران وصولهم للوادي، لكن ملامح الضابط ولباسه العسكري المميز وهو يترجل من السيارة أخرجك من التوهم وأعادك للواقع»/ ص(٢٤١).

٢- من (وراء الوصف): «كان وجه زوجتي قمراً يتدلى من لمبة صغيرة في سقف الزنزانة العالي، أتعلق به كل ليلة فأغفو على ابتسامته الوادعة»/ ص(٢٣٢).

و لا ينتهي ذلك العبور من وراء (الوصف) و(السرد) بل يمتد إلى طريق ثالثة:

٣- من وراء الملامح وتداخل الأجناس الأدبية:

(١) - الشعرية: «من لمغامرتي سوى حنينها، ومن لهزائمي سوى مرساها»/ ص(٢٣٢).

(٢) - الأسطورية: «جاءتني زوجة سهل الجبلي اليوم تتوسلني الخروج من الكراس لكنني لم أستطع فقد ذاب الحجاب وأجزاء من نص القصة حين قفزت إلى الماء مع حمدان فأصبحت في الحبر جملة مكسورة تسمع وترى لكنها لا تستطيع الحراك»/ ص (١٧٤).

(٣) - الملحمية: «انكشفت صدور أهل القريتين لبعضهما وبدا النهار وقد تلفع بغبار غضب الواقفين وتشرب رائحة دمائهم، وحينما علت أصوات النساء تحت المتحاربين على الصمودو الانتصار التحمت الصفوف وأطلق حاملو البنادق بارودها ولمعت الخناجر والرماح الطويلة حتى سال الدم وسقط الجرحى والقتلى من الجانبين.. سبعة من الرملية وستة من العبادل»/ ص(٦٥).

(٤) - القصصية، الحكائية - والفلكورية المتبلورة كتراث شعبي لحالات نفسية لها انكشافاتها على نص الواقع ونص النص: «دخلت زنزانتي وأغلقت بابها وكان القمر يلوح من الفتحة العالية مظللاً بغيوم ركامية وسالت دمعة صغيرة، وكانت «وردة» تتسلل بهدوء من تحت الباب إلى الخارج، وصوت جعفر الهجري ينشد:

و تنورت نارها من بعيد

بحزاز

و هيهات منها الصلاء..»/ ص(٧٢.

(٥) - الخرافية: ممارسة الشيخة (زعفرانة) لبعض الطقوس والشعوذات والسحر بغية إخراج عزة من الكراس: «وبعد أن أكملت لها ملخص الحكاية ضحكت قائلة: زوجك لم يستكمل عدته بعد يا بنتي. وقامت إلى الكراس وأحرقت بخورا وأضاءت ألواناً فماجت الغرفة في أضواء تتخللها ظلمة وأصوات نحيب يصاحبها دقة زار فخرجت عزة من الكراسة وهي تبتسم»/ ص(٧٨). وينضم إلى هذا المنحى الخرافي بعض ممارسات الكاتب المختلطة بالضمير الموجه للقارئ: «فاستعنت لحظتها بأيقونة خطها صائغ «نشيد أوروك» وأنشدت بصوت متكسر ما تحفظه منه «بحقك بهياش طماش بطاش أطشين طيوش هيوش»/ ص (٢٤٠).

إنكسار الصوت والنشيد والجرار والذاكرة وهيئة النص والحاضر والحلم، متوالية من الانكسارات تتشاكل أجزاؤها في

بنية سردية عمودية تمتزج فنيتها بعمودية اللمح والظلال والبياض المكتوب اللا مرئي: «وبعد الإعلان بمدة اتصل بك شخص في صوته جلبة صخرية وفي حديثه بلاغة تراثية قائلا: أنا سهل الجبلي.. (..).. رد عليك: مثلي لا يزور ولا يزار.. حلمت حتى اخطلَ حلمي في المياه ومطالع النجوم ومنابت الأشجار (..) قلت له: أرجوك أن تسمح لنا برؤيتك لأننا أولـنا نص عزة وملأنا بياضه المحجوب باجتهادنا فيه. أغلق الرجل الهاتف، وبقيت معلقاً بين الشك والتصديق (..) لم تعد تنتظر شيئاً فقررت البدء في كتابة الرواية»/ ص(٢٤٢). كأنما الرواية كلها بدء متلاطم بالبدء لجأ إلى لا تخومه من خلال تقنية متعالية استندت على رهافة الحس والروح والحداثة والانعطافة إلى داخل اللغة من اللغة. منتجة عملاً تركيبياً ينفجر من أعماق عناصره ويظل صاعداً إلى النص عبر النص ومخيلة النصوص المتجمعة فيه.. وما بين (الأعماق) و(الصعود) تتحرك عناصر اختزالية حبلى بروى نقدية متناصة مع روح الكاتب ومعانيها المشتعلة. ومن هذه التقنية الملتقية في الافتراق والتشعب والسيرورة، أستحضر بعض الأمثلة:

(١) – إدخال فكرة النقد ورؤيا الحداثة على العمل الروائي، إضافة إلى إضاءة عملية الكتابة والقراءة وكيفية انبناء اللحظة الإبداعية مع الواقعية من خلال عين المؤلف المتعددة في زوايا التبئير: «من يخون النص ؟ الكاتب أم الواقع ؟»/ ص (١٧٠). وأيضا، المشهد (١٨) من فصل (عتمة المصابيح «٤»: («حينما نشر الراوي هذه الرواية تعاورتها رماح قبيلة النقاد فكتب أحدهم عنها: رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة.» وتؤدي آراء النقاد بالراوي إلى حذف الرواية وتقديم غلافها فقط، أو، إخفائها في «تكية» حمراء في شقته وإعلان اعتزال الكتابة نهائيا.

ربما ما أتى تحت عنوان (أوراق عزة) هو (محرق الرواية) الذي كثفت فيه نسيجها السردي، وجعلته (خافية نصية) وسعتها عبر الفصول الأخرى السابقة واللاحقة والمتعاضدة على تكوين المبنى السردي كوحدة حكائية كبرى.

(٢) – الإيحاء بالتنقيب عن تلك الكِسَر والآثار المكتوبة بلغة يترجمها الراوي: «فجوات كثيرة تعيق إعادة التركيب ولكن الأوراق التي لم تنجم، وبقيت قابعة في أدراج طالب «الآثار» في الرياض، ما برحت تتضخم أهميتها أمام عينيك كلما اقتربت من أجزاء الكتابة المبعثرة ص (١٩٢)/ «استوى الأمام والوراء أمامي،و هنا لم تعد القضية الوصول إلى النص ولكنها أصبحت الوصول إلى النجاة بأي طريقة كانت، ولم يعد لي سوى السباحة في قناة الماء إلى الأمام مضطرا.»/ ص(٢٠٠).

(٣) – ما تضمنته الرواية تحت عنوان (ملحق من أوراق نوره/ فك طلاسمها طالب الآثار ونشرها في جريدة (..) ولقد أتى هذا الملحق بثلاثة نصوص، استخدم (الدميني) تقنية متداهشة في (النص الأول) و(النص الثالث) وذلك من خلال تقسيمات الذاكرة والمشاهد واللغة والزمن المؤجل والتخييل المتدفق عبر الانقطاع الرقمي وفقرتَـي (حاشية الراوي): الأولى ص (٢١٤) التي ركزت على أحداث وخفايا «ابن عيدان» والتي ثبتناها مسبقا. والحاشية الثانية ص(٢١٨) والتي ركزت على تطوير الملحمية والخداع العلاماتي المنتقض كحاشية جاءت في النص الثالث لكنها مرتبطة بنواقص النص الثاني وفراغاته المحتملة المتمظهرة نصاً حاضراً كـ(رقيم طيني) حمل أبعاده إلى النص الثالث لتدون الخلفية المناورة ملاحظات: «الكاتب/ المترجم»:

(وحين أدخلت ابن عيدان إلى رحابه
صرت.. (٢)
بحثت عن سهل
فألفيتني كلمات مبعثرة في نصه
يا عبيد.. في قلبك امرأتان
وفي قلبي عشاق كثيرون
بارد هو القلب الذي يعشق امرأتين فقط
و ميت هو القلب الذي يعشق رجلاً واحداً (٣)../ ص (٢١٦)

أتت حاشية الراوي لتكمل الفراغ والنقاط والأثر ومخيلة اللحظة عن طريق إحالتنا مرجعياً إلى النقص المتروك في المتن، وذلك من خلال أرقام الحواشي كما في المقطع السابق:
(٢) – «كلمات ممحية في النص لم يستطع المترجم معرفتها»/
(٣) – وضع المترجم ملاحظة بأن هذه الكلمة لها معان عديدة منها: «وحيدا، مسنا، ليست له خبرة سابقة مع النساء»/ ص(٢١٨).

و لا بد من قراءة تطارد الآثار والإشارات الممحوة لتكتشف (لذة البياض) المتروكة في رواية (الغيمة الرصاصية) كهالات قابلة للاستنباط من خلال الأثر المتنوع: (الممحو/ المدون/ الكاشف/ والذي يتعامد، في النهاية، مع الهيئيات المتحولة للنص كموشور يعزف ترائيات المخيلة بهيئة سردية مثنوية النص، متعامدة التناسل الحدثي، متشاكلة الضمائر الشخوصية وزوايا التبئير.

الهامش

١- علي الدميني/ الغيمة الرصاصية «أطراف من سيرة سهل الجبلي»/ ط١/ دار الكنوز الأدبية/ ١٩٩٨.

الشعر المغربي المعاصر

بين الخيبة والأمل.. من الواقع إلى اللغة

خالــــد بلقـــاسم*

صراع الشعر مع الخيبة والأمل، بالمعنيين اللذين صغناهما، انطلاقا من قراءة أفقية لا تقتصر على القصيدة الواحدة وإنما تنفتح على ديوان بكامله وتعول على رصد الوشائج الصامتة بين مختلف القصائد، ذلك أن القراءة العمودية المقتصرة على القصيدة الواحدة لا تسمح برصد آليات هذا الصراع، وهكذا سنصاحب بعض هذه الآليات اعتمادا على «نهر بين جنازتين» لمحمد بنيس، و«بعكس الماء» لمحمد بنطلحة، فهما يسمحان باختبار الفرضية التي انطلقنا منها.

١ - الاستشكال وحدوده

إن قراءة الشعر في ضوء موضوع معين مهددة بالتعميم وبنسيان الشعر في آن، ما لم تتحصن هذه القراءة بأسئلة منهجية تُمكنها من تسويغ موقعها وتجنب الاستسهال الذي يتمنّع عليه الشعر. واختيار موضع خيبة الأمل منطلقا لمقاربة الشعر المغربي المعاصر لا يبدو اختيارا مأمون العواقب. لذلك يتعين تحصينه من الاستسهال الذي يُرسيه التعميم ويحميه التداول الحدسي، وهو ما لا يستقيم إلا ببناء الموضوع إشكاليا. بهذا البناء تنكشف المداخل القرائية وحدودها في آن. ولا يتسنى هذا الاستشكال إلا بما يلي:

١ - ٢ ليس موضوع خيبة الأمل في الشعر المغربي المعاصر إلا فرضية توجب استدلالا لإثبات صلاحيتها أو محدوديتها بالنظر الى فرضيات أخرى. وبناء هذه الفرضية يستتبع الوعي بفروق قراءتها في الشعر، لأن اشتغال الخيبة فيه لا يتم بالآلية ذاتها في خطابات أخرى.

٢ - ٢ لعل أول ما يستدعي الاضاءة في هذه الفرضية هو علاقة الخارج، أي ما يعرف بالواقع، بالداخل، أي عناصر البناء النصي، لئلا يتحول الواقع بديلا عن النص. فالتسليم بآلام الواقع وخيباته وانكساراته ومفارقاته لا يقوم دليلا على استعجال رصد ذلك في الشعر المغربي المعاصر. معلوم أن التوصيفات لن

* ناقد من المغرب.

تسعفنا، أيا كانت نجاعتها، في وسم الجدب الروحي المستشري والرعب الوجودي الكاسح والانقلاب السريالي في منظومة القيم في الحياة الحديثة، ولا سيما في المجتمعات التي ينضاف وسم التخلف لتحديد موجهات هذه الحياة بها. غير أن هذه الوضعية التي تنهض على الخيبة والانكسار والخسران لا تسوّغ اعتماد هذه الدلالات مدخلا لقراءة الشعر دون حذر منهجي، لأن علاقة الشعر بالواقع تحتفظ بتميزها المتمنع عن مفهوم الانعكاس المبتذل، أو مفهوم السببية أو غيرهما من المفاهيم التي تُماهي بين الشعر وغيره من الخطابات. ومن ثم فإن اختبار فرضية خيبة الأمل في الشعر المغربي المعاصر تُلزم بالتشديد على اختلاف الشعر عن الخطابات الأخرى في العلاقة التي تصله بالواقع مع الاستدلال على هذا الاختلاف، انطلاقا من وضعية اللغة في الشعر.

١ – ٣ هل يتسنى للنقد أن يقارب الخيبة بوصفها بنية في الشعر المغربي المعاصر؟ بهذا السؤال نولد فرضية ثانية عن الفرضية الأولى هي فرضية بنية الخيبة. إن الحديث عن بنية الخيبة أو غيرها من البنيات يضمر الإقرار، على نحو مسبق، بتجانس في متن الشعر المغربي المعاصر، لأنه بدون هذا التجانس لا يمكن أن نرصد الاختلاقات التي تشتغل داخله، بناء على ما يستوجبه مفهوم البنية. والحال أن الاستدلال النظري على هذا التجانس لم يتأسس بعد، ثم ان الحديث عن البنيات يُعدُّ مرحلة متقدمة في القراءة تقترن بالتصنيف، الذي لم نبلغ بعد عتبته في نقد الشعر المغربي المعاصر. ففي غياب الدراسات النصية لتجربة الشاعر الواحد يصعب الانتقال الى الحديث عن بنيات في الشعر المغربي المعاصر. فألم دراسة هذا الشعر يتبدى، في وضعية نقده البيّنة من محدودية الكتب الني انشغلت به. ولما كان هذا حال نقد الشعر المغربي المعاصر، فإن المتابعة الصحفية تكفلت بتعويضه بما يتجاوز مُمكنها. ذلك أن المتابعة الصحفية تقوم على إيقاع لا ينسجم مع ما تتطلبه قراءة الشعر من مصاحبة طويلة ومتأنية.

١ – ٤ يقتضي اختبار الفرضية، التي تحتمل خيبة مُبنْينةً في الشعر المغربي المعاصر، بناء متنٍ يسوغها. وما يعترض هذا البناء هو موجهاته. ذلك ما نصوغه في الأسئلة الآتية: هل نُلزم المتن بدلالة مغلقة، ووفق ذلك نحقق تجانسا بين قصائد المتن تُسوِّغ الحديث عن بنية لها قوانينها، أم نروم في البناء رصد مواضيع يتقاطع فيها المتن وتشتغل فيها دلالة الخيبة على نحو ما؟ ألا يُهدد ذلك باختزال الشعر في موضوعه؟ ما هو الامكان الذي تسمح به القصائد للحديث عن بنيةٍ للخيبة تقومُ على عناصر نصية كالصور والتداخل النصي والايقاع؟

١ – ٥ لا يتحدد الفعل الكتابي بموضوعه، بل إن مُوجه هذا الفعل يتسامى عن الموضوع. وقد تأمل النقد، المستند الى الخلفية الفلسفية، الحاجة الى الكتابة لا انطلاقا من موضوع محدد وإنما انطلاقا من مخاطر هذا الفعل ذاته(١). إن التمييز بين الفعل الكتابي وموضوع الكتابة يجنبنا الاستسهال المشار اليه سابقا ويسمح برصد الخيبة في الشعر المغربي المعاصر وفق المستويات الآتية:

أ – مقاربة الخيبة بوصفها موضوعا مقترنا بانكسارات الواقع وخساراته. إنه المستوى البسيط للمقاربة. وهو مهدد بنسيان الشعر والتمادي في قراءة الواقع.

ب – مقاربة الخيبة بوصفها حالة لغة تنكرت لنسبها الشعري، على نحو يسحب عن النص الذي بنته هذه اللغة صفة الشعرية. الخيبة، بهذا المعنى، إخفاق كينونة يسمح نقديا بمراقبة الانتساب الى الشعر. إنها خسران يضيع فيه الشعر، لأنها إخفاق في بلوغ عتبته. وهي بذلك إخفاق لا شعري. أما الإخفاق الباني والمؤسس فهو الذي يتم في الشعر وبه. وقد خبَره الشعراء والعارفون في صراعهم مع اللغة. بالتمييز بين الإخفاقين يتسنى تنسيب الحديث عن الخسارات في الشعر. وهو ما نضيئه بالانتقال الى المستوى الثالث من مقاربة الخيبة.

ج – مقاربة الخيبة بوصفها إخفاقا متجددا في الشعر وبه. المقصود، هنا، خيبة اللغة في بلوغ الأقاصي التي تلامسها الذات الكاتبة. الخيبة، بهذا المعنى، مقاومةٌ لبلوغ الأقاصي وهو ما يلزم اللغة بالتجدد، لأنها تتحول الى تجربة في ذاتها وتكف عن أن تكون أداة لمآرب أخرى. هكذا تغدو الخيبة بما هي مقاومةٌ نقيض دلالتها المبتذلة. إنها الإخفاق بوصفه الأمل الذي تفتحه اللغة وهي تتوجه نحو المجهول واللانهائي.

وسنزاوج في تأمل الخيبة في الشعر المغربي المعاصر بين المستوى الأول والمستوى الثالث، انطلاقا من وشيجةٍ بينهما تسمح بعض الأعمال في الشعر المغربي المعاصر برصدها، مسترشدين في ذلك بتصور بلانشو لعلاقة الكلمات بالأشياء في ما يسميه بالعمل الأدبي. وذلك بعد تحويل جزئي يحصر هذا التصور ليغدو أداة إجرائية. يرى بلانشو أن للكلمات في العمل الأدبي «قدرة على إخفاء الأشياء وإظهارها بوصفها مختفية. إنه الظهور الذي ليس إلا اختفاء والحضور الذي يغدو غيابا عبر فعل التآكل والإتلاف بوصفه الفعل الذي يمثل روح الكلمات وحياتها».(٢) ومع ان بلانشو يتناول الكلمات في علاقتها بالأشياء بغية التنصيص على اختلاف وجود الكلمات في العمل الأدبي عن وجود الأشياء، فإن لنا أن نفيد من تصور التآكل والاتلاف لمقاربة علاقة الشعر بموضوعه، على نحو يجعلنا نتأمل هذه العلاقة بوصفها صراعا يقوم على الإظهار بالإخفاء.

يرى بلانشو أن للكلمات في العمل الأدبي «قدرة على إخفاء الأشياء وإظهارها بوصفها مختفية. إنه الظهور الذي ليس إلا اختفاء والحضور الذي يغدو غيابا عبر فعل التآكل والإتلاف بوصفه الفعل الذي يمثل روح الكلمات وحياتها»

هكذا سنختبر صراع الشعر مع الخيبة، بالمعنيين اللذين صغناهما لها في المستويين الأول والثالث السالفين، انطلاقا من قراءة أفقية لا تقتصر على القصيدة الواحدة وإنما تنفتح على ديوان بكامله وتعول على رصد الوشائج الصامتة بين مختلف القصائد التي تؤسس هذا الديوان. ذلك أن القراءة العمودية المقتصرة على القصيدة الواحدة لا تسمح برصد آليات هذا الصراع. وهكذا سنصاحب بعض هذه الآليات اعتمادا على «نهر بين جنازتين» لمحمد بنيس، و«بعكس الماء» لمحمد بنطلحة لصلاحية هذين الديوانين. فهما يسمحان باختبار الفرضية التي انطلقنا منها. أما تعميم هذه الفرضية على أعمال شعراء آخرين فيقتضي مصاحبة هادئة لم يتهيأ لنا زمنها في انجاز هذه الورقة.

٢ - «نهر بين جنازتين» أو اللغة بين الدفق والموت:

«نهر بين جنازتين»، هكذا يسمي محمد بنيس عملا شعريا من أعماله. وهي تسمية تنهض على تعارض بين الماء والموت. للقراءة، إذن، أن تتوجه، وفق هذه العتبة الأولى صوب هذا التعارض للاقتراب من حافتي الموت المطوَّفتين للنهر، انطلاقا من الإنصات للبناء الاستعاري في هذه العتبة. لن يطول انتظار القارئ في سعيه لاستجلاء استعارة النهر التي تأسس عليها العنوان وتكفلت قصائد الديوان ببناء تشعبها. ففي القصيدة الخامسة من هذا العمل الشعري الموسومة لغة، نُلفي عبارة العنوان وقد تحولت إلى بيت شعري مع تعويض بلفظ الضاد الدال على اللغة العربية. وهو تعويض يقوم على الانتقال من التلميح إلى التصريح دون أن يتخلى هذا التصريح عن رهان الإخفاء. نقرأ في هذه القصيدة:

أنت أيتها اللغة

بأي يد كتبتك

عبرا

أصغي لبرد الضاد بين جنازتين

ومنْ هنا

أعطي لأهلك كل هذا الموت

كيف أعود منك

وليس لي غير الهباء

يظل يثقب وشوشات الصمت

في حلقي

وفي ألم يقلبه الخراب(٣)

تُسعفُ، قصيدة لغة، التي ينتمي إليها هذا المقطع، في علاقتها بقصائد الديوان في تحديد ما اعتبرناه مستوى اولا في مقاربة الخيبة، أي المستوى البسيط الذي يقارب الخيبة بوصفها موضوعا. الموضوع في «نهر بين جنازتين» هو وضعية اللغة العربية. فعلى رصد هذه الوضعية يقوم الديوان بكامله. ولكنه رصد يحتفظ بفروقه عن المقاربة اللسانية أو السياسية للموضوع. إنها المقاربة الشعرية التي تقوم على إظهار الموضوع بإخفائه. لذلك كانت استعارة الجو الجنائزي لإقامة تأبين شعريٍ للغة العربية مُوجهة لهذا الإظهار بالإخفاء. فثمة نبذٌ للغة (٤)، ومقبرة تئن (٥)، ونحيب يعلو (٦)، وسكرات تنشأ(٧)، وبياضُ كفنٍ يغطي وجه اللغة(٨). ذلك قبس من الحقل الدلالي الذي يؤثث مشهد احتضار اللغة العربية في الديوان. وثمة، إلى جانب ذلك، ذات تصاحب هذا المشهد، بألم وخيبة أمل وهي تقدمه بضمير المتكلم.

يقول محمد بنيس:

لغة

لها وجه البياض/ قل/ إن/ هذا/ الموت/ موت/ أنا/ نشيد/ لغة/ لنا أولي/ لعل جنازة/ في / الحلق/ تودعني نوافذها(٩)

وسيتحولُ هذا الصوت إلى لازمة في قصيدة سماء الموت. لازمة لا يتغير فيها إلا الفعل. وبتغيره يمتد ليسع اللغة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها. لنقرأ لازمة قصيدة «سماء الموت» بتنويعات الفعل فيها. في المقطع الأول يصوغ بنيس اللازمة على النحو الآتي: لي لغة تورثني سماء الموت(١٠)، وفي الثاني يختفي فعل «تورثني» فتصبح اللازمة كالتالي: لي لغة ترددُ سماء الموت(١١)، وهي بذلك تنتقل من الماضي الى الحاضر، قبل أن تستشرف ما يهددُ اللغة في مستقبلها، اذ تختتم القصيدة باللازمة وقد أصبحت بالصوغ الآتي: لي لغة تطلُ على سماء الموت.(١٢)

فما يحكم قصائد الديوان في توجهها الى موضوعها هو تضاؤل الأمل من حال اللغة العربية. لا ترصد القصائد التفاصيل، لأنها لا تتنكر للوظيفة الشعرية القائمة على تآكل الموضوع وتقديمه انطلاقا من هذا التآكل.

من الخيبة بوصفها موضوعا الى الخيبة بما هي مقاومة من داخل اللغة، ننتقل إلى ما سميناه بالمستوى الثالث في المقاربة. وفيه يتبدى رهان الديوان وتتكشف المسافة التي يفتحها الشعر مع موضوع الخيبة. مسافةٌ تقوم على صراع بينهما الموضوع في ديوان «نهر بين جنازتين» هو مأزق اللغة العربية، كما أوضحنا ذلك سابقا. ومواجهةُ هذا المأزق تتم شعريا باللغة أيضا، بل ان مهمة اللغة الشعرية هي صونُ حياة اللغة. ذلك ما يسمح به تأوُل الديوان.

لغةٌ في مواجهة لغة. خيبةٌ متولّدة عن حال اللغة العربية وأمل منبثق عن لغة الشعر. هو ذا مدارُ الديوان ورهانه. وهو ما يستدعي عودة لعنوان الديوان لإضاءة التعارض الذي يقوم عليه، أي التعارض بين الماء والموت. إن سريان هذا التعارض في قصائد المجموعة الشعرية بلا حدود. وهو يشتغل من داخل مفارقة كبرى. مفارقة احتضار لغة لها صورة نهر دافق بما يحفل به من حياة. نهرٌ لا نهائي مهدد بالجفاف.

لبناء هذه المفارقة لجأ محمد بنيس الى ما يسميه خورخي لويس بورخيس بالاستعارة الهرقليطية(١٣)، التي تقوم على حكمة هرقليط القائلة باستحالة الاستحمام في النهر مرتين. حكمةٌ تحوّلت إلى استعارة حيوية في الأدب، وكشفت صلاحيتها في تأمل الكتابة والذات، على نحو ما لاحظ بورخيس(١٤). وقد اعتمدها محمد بنيس لا في بناء قصيدة واحدة، وإنما في البناء العام للمجموعة الشعرية بكاملها. ومن ثم كان الاستناد إليها أسَّ هذه المجموعة، فلم قدّم بنيس لغة تموتُ باستعارة النهر لها؟ لعل ما سمحت به هذه الاستعارة هو تقديم الموضوع عبر استنبات مفارقةٍ فيه. وهي مفارقةٌ كشفت أن اللغة التي تحتضر تغدو في الكتابة نهرا لا نهائيا. إن ما يحتضر لا حدود لحياته. وبهذه المفارقة تبيّن التعارضُ بين خيبتين في هذا العمل الشعري. خيبةُ أملٍ مما أصاب اللغة العربية، وخيبةُ الكتابة في بلوغ أقاصي لغةٍ لها صورةُ نهر نبع ولا مصب. وما دام الاستدلال على الخيبة الأولى تكفلت به المنتخبات الشعرية السابقة، فإن لنا أن نستدل على الخيبة الثانية بما جاء في قصيدة «لك هذا الوهب»:

الكتابة أنقاض/ كل مرة/ في انحلالها/ تلمع / امتدادك أيها النهر/ أقوى من حركات/ اصابعي.(١٥)

ثمة إخفاق في مُجاراة إيقاع اللغة أثناء الكتابة. فاللغة في الكتابة نهرٌ أقوى مما تُسعف الأصابع في تقييده. والاستعارةُ الهرقليطية هي ما كشف البون الشاسع بين خيبة الكتابة والخيبة الناجمة عن احتضار اللغة.

٣ - بعكس الماء أو الإئتلاف المحكم للموضوع:

يتعرض الموضوع في ديوان بعكس الماء لمحمد بنطلحة لتآكل وائتلاف دقيقين إلى حد يتلاشى فيه هذا الموضوع، ويبدو، معه، العمل الشعري كأنه يحتفي بكلمات لا تحيل على غير نفسها. لكن المصاحبة الهادئة لهذا العمل تجعل القارئ يلامس ألماً ساريا واثر انكسارٍ خفي، دون أن يقوى على إعادة بناء مشهد الخيبة والانكسار، لأن الإئتلاف كان مُحكماً، مما جعل المعنى يشتغل بالإخفاء في أعلى درجاته، وأمام هذا الإئتلاف، الذي يتمنّع معه تحديد موضوع الخيبة على النحو الذي قمنا به في تأمل ديوان «نهر بين جنازتين»، يظل المسلك الممكن في صوغ

احتمال متماسك هو تجميع ما تبقى من الموضوع بعد تعرضه للإتلاف والتآكل. أليست القراءة إعادة ترميم لبياض الكتابة أي لما محتْهُ وأخفتْه أو بددتْه؟

ثمة إشارة دالة في مستهل هذا العمل الشعري تهبُ الزمن امتداداً لا نهائيا، وفي هذا الامتداد تومئ الى مكرٍ يكتسحُ الماضي والحاضر والمستقبل. مكرٌ تسنده إلى ضمير الجمع الغائب. يقول محمد بنطلحة في مستهل القصيدة الأولى الموسومة «في ظلام الايقونة»:

منذ الأزل/ وهم يبتسمون/ بشفاهنا(١٦)/ جدير بي إذن/ أن أعبر/ في ظلام الأيقونة/ إلى نفسي/ أن أكون ضد نفسي/ وأن أعبر بلا قوارب/ الكتب/ هي الأخرى سوف أتركها ورائي/ عندي أصلها/ العدم(٢٠)

الدوامة خيشوم الكائن. لهذا البيت وشيجة قوية بالاستهلال السابق، فسمة الدوامة الدور والدوار، سواء دلت على ما يصيب الرأس او ما يحل بماء البحر أو النهر. ولنا أن نتأول كلمة الخيشوم بوصفها مجازا مرسلا. ذكر فيه الشاعر الجزء وأراد به الكل، أي الوجه. واختيار هذه الكلمة دال، لأن من معاني الخشم في اللسان العربي الداء وفقدان الشم ونتانة الرائحة. وهذا الحقل الدلالي ينسجم مع الوجوه- الأقنعة ومع زمن غدا فيه الإنسان بلا وجه، لأن وجهه أصبح دوامة(٢١).

الدور وجه الكائن. أثمة، اذن، باعث أقوى على الانكسار من العيش في زمن هي ذي سمة الكينونة فيه. سمة تهدد الإنسان بأن يكون ضد نفسه. فمن المرجح أن يكون هذا الانكسار احتمالا من بين احتمالات أخرى سوغت لمحمد بنطلحة صوغ بيت- أمنية، على النحو الآتي: ليتني أعمى. وهو البيت الذي حوله إلى عنوان عام لمجاميعه الشعرية. تحويل دال يحتاج الى قراءة مستقلة.

على الرغم من زعمنا سابقا بأن تأمل الخيبة بوصفها موضوعا يُعدّ أبسط مستويات المقاربة، فإن هذه البساطة تراجعت في ديوان بعكس الماء، نظرا لوضعية الموضوع فيه، القائمة على التآكل المحكم، الذي يجعل رصد ما تبقى منه شاقا. ومن ثم فالانتقال الى المستوى الثالث من المقاربة يُضاعف هذه المشقة.

كيف تتصدى اللغة الشعرية في ديوان بعكس الماء لهذا الانكسار؟ ان الانكسار الذي ترصده قصائد هذا الديوان بتكتُم تقابله مقاومةٌ تنهض بها اللغة في صوْنها لشعريتها. فآلية إتلاف الموضوع تتحقق باللغة، وهو ما يتطلب منها إظهار الموضوع عبر إخفائه.

وبهذه الآلية تعيد اللغة بناء الموضوع على نحوٍ يضمن انتسابها إلى الشعر. فقصائد بعكس الماء تنزل الى حقيقة الكائن بعمق ولا تنسى نسبها الشعري، بل إنها حريصة على حمايته. وفي هذا الحرص تكمن المقاومة الشعرية. ويمكن أن نصاحب هذه المقاومة انطلاقا مما يميز اللغة الشعرية في هذا الديوان. وهو ما ننصت إليه بناء على العناصر الآتية:

أ – تجاوب اللغة في الديوان مع أمنية العمى. وانخراطها في العمى تصريحا وانجازا، أي أن محمد بنطلحة يصرح بذلك وينجزه في البناء النصي أيضا. فالتصريح بيّنٌ في القول التالي:

اللغة/ حينما عميت عن كل شيء/ تطوّع/ الصمت/ وصار عُكازها/ من كثرة الصمت/ الورق/ حتى هو/ بأنفه الأفطس/ وظهره المتقشر/ لم يطمئن إلى منظر الزرافات/ وهن يجرين في دمائه/ بدون أعناق/ عندئذ غطى عينيه/ غطاهما بأصابعه/ كان سكران/ ومن بين ما فكّر فيه/ ذاكرة أقصر/ للزرافات(٢٢)

تواطؤ اللغة مع الورق في الصمت يتجاوز التصريح إلى الإنجاز، على نحو ما يبدو في التكتم الشديد، وفي انفلات المعنى. ثمة اقتصادٌ كبير في البناء، وكأن الإتلاف يمتدُ إلى اللغة أيضاً ولا يقتصر على الموضوع فحسب. عندما يتوجهُ الإتلاف إلى اللغة يتحول إلى اقتصادٍ بيّن. فينشأ الصمت ويكتسح القصائد بتجليات عديدة. فالإنصات الى الصمت في قصائد بعكْس الماء يكشف أنه يشتغل بآليتين متعارضتين، يشتغل بوصفه تآكلا والتئاماً في آن.

التآكل مجسدٌ في التخلي عن الحشو والميل إلى تكثيف باذخ يتحصّلُ عن تصفية خاصة للغة لتقول المدى بكلمات أقل. «ثمة حيث كل قطرة محيط» كما يقول بنطلحة.(٢٣)

أما الالتئام فبيّنٌ في الوصل بين أجزاء القصائد عبر انتقالات فجائية لا تسمح بملامسة الوشائج بينها. وبذلك كان الصمتُ أداةَ بناء مركزية. فهو جبيرة ترتق بطريقة خاصة، يقول بنطلحة:

يا صمت/ يا جبيرة من شقائق النعمان(٢٤)

ب – مقاومة القصائد في ديوان بعكس الماء للرتابة بما يفتح الأمل الشعري واسعاً. فإذا كان هذا الديوان قد قدّم كينونة الإنسان انطلاقا من ضياع الوجه، فإنه حرص على صون كينونة الشعر التي تتحدد في مقاومة الرتابة والنمطية، على نحو يشد الشعر، دوما، إلى المستقبل. الشعر هو هذا الإمكان المتمنع عن التكرار والنمطية والاجترار. وسنقتصر في التمثيل لمقاومة الرتابة في العمل الشعري لمحمد بنطلحة على خصيصة لافتة في البناء. تتعلقُ بإدماج أبياتٍ مكتوبة بخط بارز في ثنايا القصائد. وهو إدماج يبدو، للوهلة الأولى، كما لو أنه تقطيع خاص لهذه القصائد. غير أن هذا الاحتمال يتراجع فيما بعد. فعندما يقتصر هذا العنصر المدمج بخط بارز على بيت واحد، يبدو كأنه عنوان لما يفصله عن العنصر المدمج اللاحق، وعندما يتسع هذا العنصر لأكثر من بيت يتراجع احتمال وظيفة العنونة، بل أحيانا يبدو هذا العنصرُ المدمج كما لو أنه منفصل عما تقدمه وعما تلاه. وبهذا البناء تكسرُ القصائد البناء المقطعي الذي أصبح رتيبا في بعض الأشعار، وتتراجع سلطة المقطع التي تحميها الرتابة، ليتأكد أن الشعر يتحقق بالمقطع وبدونه. إن قصائد «بعكس الماء» تقاوم هذه السلطة وتقدم بدائل تفتح الشعر على الآتي. وإذا توغلنا في التأويل يتسنى لنا أن نجازف بالقول إن بعض القصائد تسمح بقراءة هذه العناصر المدمجة بوصفها قصيدة تشتغل داخل القصيدة، وإن كان هذا الاحتمال لا يستقيم في كل قصائد الديوان. لنقرأ هذه العناصر البارزة بخطها، بعد تجميعها، انطلاقا من قصيدة «في ظلام الأيقونة»:

منذ الأزل/ وهم يبتسمون/ بشفاهنا/ ريشهم أقوى دليل/ هكذا وصل الرنين/ من برهة فحسب/ هل أنا ثمل/ أم أنا أكتب/ من هناك/ كن/ هاك جناحي/ وأنت ترى(٢٥)

والتقطع الظاهر بين الأبيات لا يلغي احتمال الجمع الذي قمنا به، لأن هذا التقطع ينسجم مع البناء بالصمت على نحو ما ألمحنا إليه سابقا.

ج – بهاء الغموض. (بعكس الماء) عملٌ شعري متمنّع على غير القراءة الشعرية. فهو يقاوم القراءة المتسرعة. وعبر هذه المقاومة يحمي عُمق الدلالة ونقصها. وتلك واجهة أخرى لحماية الشعر من خيبةٍ تُهدد كينونته. وهي الخيبةُ التي صنفناها سابقا في المستوى الثاني من المقاربة. الغموض افتتانٌ بالباطن وبالأسرار ووفاءٌ للعمق ومقاومة ضد الابتذال لرفْع الحُجُب التي يُراكمها اليومي ولرؤية ما لا يرى على حد تعبير عبدالقاهر الجرجاني. ومن ثم فإن قراءة ديوان (بعكس الماء) منذورة للمعاودة المستمرة، لأن الانتهاء من الديوان يُشعر دوما أن ثمة بدايةً أخرى.

إن اختبار فرضية هذه الدراسة، انطلاقا من عملين شعريين، يظل محدودا، غير أنه يسمح بما يلي:

– تنسيب الحديث عن الخيبة في الشعر المغربي المعاصر حرصا على تجنب التعميم.

– عدُّ الفعل الكتابي مُقاومةً باللغة وفيها.

– الوعيُ بأشكال المقاومة الشعرية انطلاقا من قراءة تتحلّى بالآداب التي يلزم بها المقروء.

الهوامش

١ – Maurice Blanchot. L`espace litteraire. Galhlimard. 1955. P56 et 57.
٢ - المرجع السابق ص٤٥.
٣ – محمد بنيس، «نهر بين جنازتين، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٣.
٤ – المرجع السابق، ص٣٠.
٥ – المرجع السابق ص٣١.
٦ – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
٧ – المرجع السابق ص٦٦.
٨ – المرجع السابق ص٣٥.
٩ – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
١٠ – المرجع السابق، ص١٢٥.
١١ – المرجع السابق ص١٢٦.
١٢ – المرجع السابق ص١٢٧.
١٣ – Michel Lafon. Borges ou la reecriture. Seuil. 1990. P68.
١٤ - المرجع السابق ص٨٧.
١٥ – «نهر بين جنازتين»، م.س. ص٩٢.
١٦ – محمد بنطلحة ، بعكس الماء، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، ط١– ٢٠٠٠، ص٧.
١٧ – المرجع السابق ص٨.
١٨ – المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
١٩ – المرجع السابق ص٩.
٢٠ – المرجع السابق، ص١٣.
٢١ – لا يحتفظ الديوان بوتيرةٍ واحدة في رسم هذا الوجه، لأن تعارض المتكلم في النص مع الجمع الغائب يتراجع في قصيدة أنسى واشرب.
٢٢ – المرجع السابق، ص٧٤ و٧٥.
٢٣ – المرجع السابق ص٣٢.
٢٤ – المرجع السابق ص٤٢.
٢٥ – تم تجميع هذه الأبيات من قصيدة (في ظلام الأيقونة)، المرجع السابق، من ص٧ الى ص١٦.

درس اللغـــة
والتقليـــد الانثروبولوجي

محمد حافظ دياب★

امتلكت دراسة اللغة دوماً موروثا متصل الحلقات، بدأ كتقنية تعليمية في الهند مع أقدم نحوي عرفه التاريخ المدون وهو بانيني Panini واستمر في بلاد ما بين النهرين ومدرسة الاسكندرية واليونان القديمة. وتطور في العصر الوسيط ومع ازدهار الحضارة الاسلامية والنهضة الاوروبية. انتهاء الى الاتجاهات العلمية الحديثة في القرنين الاخيرين.

ونظرا لأهمية هذا الدرس وتعدد قضاياه، فان مقاربته لم تقتصر على اللغويين، بل شملت محاولات قدمها الفلاسفة والمناطقة والنقاد ورجال الدين والعاملون بمختلف التخصصات العلمية، ممن أثاروا تساؤلات تتعلق بطبيعة اللغة ومكوناتها ونشوئها وتعدد وظائفها وعلاقتها بالفكر والانسان والمجتمع.

ضمن هذه التخصصات، برز التقليد الانثروبولوجي الذي تصدى بمنحى ميداني لدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة، وساهم في امكانات لم تقف عند حدود الأغراض النظرية وحسب، بل تعداها الى محاولات إحراز فهم أعمق للمشكلات الثقافية– اللغوية– الاثنية، وبخاصة في مجالات محو الامية، والتخطيط اللغوي والسياسة اللغوية، وبناء أبجديات حديثة، والازدواج والتعدد اللغوي، ومهارات الاتصال، والاثراء المتبادل بين اللغات والترجمة، واللهجات واستخداماتها الشفاهية والمكتوبة، وارتباط اللغات القومية بثقافتها، وآثار الوعي والولاء اللغويين على مجالات ثقافية بعينها.

ان التقاء الدرسين اللغوي والانثروبولوجي قد أثمر بعضا من النتائج الايجابية، يقف عى رأسها الخروج على النمط السائد في الدرس اللغوي، الذي كان يعلي من شأن الدراسات النصيّة غير المباشرة، وذلك باحتفائه بالبحث الميداني المباشر.

★ باحث وأكاديمي من مصر.

يزيد من أهمية هذا التقليد راهنا شواهد حالّة في تجليات العولمة، تؤثر في تشظي اللغة وتناقض مدلولاتها، إن على مستوى المفاهيم او التصورات.

ولعل من اهم شواهد هذا التشظي، تحول عالم القول الى حمولات متباينة، تمتلك المفاهيم والتصورات عبر التباسها ومدلولها المراوغ، وهو ما تؤشر له كافة المفاهيم المتصلة بالعولمة (آلية السوق، اعادة الهيكلة، الشراكة، حقوق الانسان، نهاية التاريخ، صراع الحضارات، حرية الأديان، حق الأقليات، تداول المعلومات...).

ذلك أن «ثقافة» النظام العالمي الجديد، تبتدع لغة خاصة بها، تتظاهر بالعلمية وبالقدرة على فتح آفاق نحو التقدم والرفاهية، فيما هي في الحقيقة تمتلك مراوغتها الدلالية. ويتم هذا التشظي في اطار ما يشير اليه الانثروبولوجي الفرنسي بيير بورديو P.Bourdieu بتوسيع نطاق «السوق اللغوي الكوني»، بما يشمله من احتكارات وعلاقات قوى وأشكال من السيطرة لها منطق نوعي، يسعى نحو تشميل التصورات التي تبني الوعي بالآخر، بل وبالعالم ومعرفته، بما يعنيه ذلك من إغفال للخصوصيات الثقافية- اللغوية.(١)

من هنا يتحدد مسعى هذه المساهمة، في البحث عما يسمح بمقاربة التقليد الانثروبولوجي في درس اللغة، إن من حيث مسار الاهتمام به، او التعرف على مباحثه المشتركة، واتجاهاته النظرية.. وكلها حيثيات تشكل قلق وطموح هذه المساهمة، والصعيد الذي تطمح الى الوقوف فيه.

إضـــاءة

يعين الانثروبولوجي الأمريكي ادوارد سابير E.Sapir أهمية هذا التقليد في توطيد دعائم علم اللغة وتوسيع آفاقه، انطلاقا من: «ضرورة أن يهتم هذا العلم، شاء أم أبى، بالمشكلات المتعددة للانثروبولوجيا كعلم يمتد في مجال اللغة.. فمن الصعب على اللغوي الحديث ان يقتصر على موضوع دراسته التقليدي، ولا يمكنه، إلا إذا كان خاليا من الخيال، أن يفوته الاهتمام بالمجالات المشتركة بين هذين العلمين».(٢)

وفي هذا الصدد، تجدر الاشارة الى أن درس اللغة قد تطور عبر التقليد الانثروبولوجي، سواء على المستوى الوصفي الاثنوجرافي، أو المستوى الاثنولوجي المقارن.

وعلى ما يوضح فرانز بواس F.Boas: فان معرفة الاثنولوجيا لا يمكن ان تتم بغير معرفة علمية باللغة، وفهم اللغة لا يستطاع تحقيقه بمعزل عن الاثنولوجيا، اعتبارا من أن المفاهيم الاساسية التي توضحها دراسة اللغات الانسانية لا تتمايز في النوع عن الظواهر الاثنولوجية. وأكثر من ذلك، فان الخصائص المرتبطة باللغات تنعكس بوضوح أجلى في آراء وتقاليد شعوب العالم».(٣)

وقد ساهم التعاون المشترك بين علم اللغة والانثروبولوجيا في تحقيق مزيد من فهم القضايا اللغوية والثقافية. والأمر هنا يتعلق باستيضاح العلاقة بين اللغة الانسانية ووسائل الاتصال الموجودة لدى الكائنات الأخرى، مما أثر في تجلية طبيعة هذه العلاقة وجوانبها، ودحض تصورات شائعة عنها، من قبيل التقابل التقليدي بينهما على أنه تعارض بين ظواهر ثقافية وأخرى طبيعية، أو ما رآه السلوكيون من تكريس الفارق بينهما في الدرجة لا في النوع، أو ما قدمه بعض اللغويين من مناهضة دراسة هذه الوسائل بالاستناد الى الاطار الذي تدرس فيه اللغة الانسانية، والتي تأسست على انعدام الاستمرار بالمعنى التطوري بينهما، وهي استيضاحات يمكن أن تتيح فرصة أكبر لتعميق النظرية العامة للغة.

وساهم هذا التعاون كذلك في توجيه الاهتمام للتراث اللغوي الخاص بالمجتمعات «البدائية»، ورفض التمييز بينها وبين اللغات الأخرى، حيث كافة اللغات الانسانية تعكس واقعاً اجتماعياً وحضارياً يكون خصائصها ومختلف جوانبها المتعددة.

وثمة فوائد أخرى مشتركة، ساعدت على تطوير مشكلات تعيين موقع اللغة في التطور الحضاري، والتنافذ اللغوي Lingual Penetration بين الثقافات والمجتمعات، والارتقاء بأساليب البحث اللغوي الميداني، من حيث معايير اختيار العينة، والاعتماد على الرواة اللغويين، وزيادة فهم ومعرفة طبيعة اللغة المدروسة من خلال إطارها الثقافي، وكلها أمور يراها اللغوي الفرنسي اميل بنفنيست E.Beneveniste لم تقتصر على مجرد رفد الانثروبولوجيا

بمفاهيم جديدة، بل استهدفت أساسا صياغة جديدة للفكر الانساني، فيما يمكن أن يطلق عليه (الانثروبولوجيا الكبرى) أو علم الانسان العام «Anthropologie generale»(٤).

والارتباط بين علم اللغة والانثروبولوجيا يتخذ أشكالا متنوعة، وبخاصة في المدارس البريطانية والامريكية والفرنسية.

ففي بريطانيا، كان اهتمام انثروبولوجييها باللغة واضحاً، كمحاولة لمزيد من فهم ثقافات مستعمراتها، وهو ما توضحه كتابات سيرادوارد تايلور Sir E. Tylor في القرن التاسع عشر، مرورا ببرونسلاف مالينوفسكي B.Malinowski حتى سيرادوموندليتش .Sir E.Leach

وفي الولايات المتحدة، التقى العلمان في المدرسة التي جمعتهما أول الأمر في تخصص واحد، حين وجد الانثروبولوجيون الذين كانوا يدرسون بعضا من قبائل الهنود الحمر انفسهم مضطرين الى تعلم ووصف لغات هذه القبائل، والتي لم يكف نموذج عائلة اللغات الهندية- الاوروبية لتفسيرها، فضلا عن كونها لغات لا تمتلك أي تراث مكتوب، وبالتالي راحوا يلجأون في دراستها الى وسائل وأدوات التحليل الانثوجرافي، وهو ما يتضح في عمل بواس المشهور (مختصر اللغات الهندية الامريكية) Handbook of American- Indian Languages الذي نشره في الفترة ما بين عامي ١٩١١- ١٩٢٢، وتضمن تعريفا بأكثر من ألف لغة منها، تضمها (٥٥) عائلة لغوية.

وقد ركز العمل على دراسة الجوانب اللغوية والثقافية لعدد من هذه القبائل، وخلص الى تأكيد تكامل هذه الجوانب. وأضحى من التقاليد السائدة لهذه المدرسة ان تربط بين البحثين اللغوي والانثروبولوجي، وهو ما يتضح في أعمال تلامذة بواس، واشهرهم سابير الذي يعدّه البعض واضع الاسس الانثروبولوجية لدراسة اللغة.

وفي فرنسا، تعد محاولات كلود ليفي ستروس Strauss - C.Levi الافادة من منهج التحليل الفونولوجي في دراسة الاسطورة ونظم القرابة والأسماء والتوتمية والطعام والاتصال، من ابرز الجهود في هذا المجال.

وفي تراثنا العربي، مثلت دراسة اللغة في علاقتها بالثقافة، أقدم المحاولات وأكثرها تطوراً وتنوعا واشدها اجتذابا للاهتمام، خاصة مع اتساع الفتوحات الاسلامية، واختلاط العرب بغيرهم، وسريان اللحن الى ألسنة العامة»، وهو ما يفسر تعرض بعض العلماء العرب لدراسة جوانب من هذه العلاقة، رغم قيامها على تفاصيل تعميمية، لم ترق الى شمول النظرية المستقرة. وتوزعها بين الملاحظة العجلى والمتأنية، وتفاوت أخذها بالمعايير الفنية والدينية والاثنية. ومع ذلك ورغمه، نواجه في الآراء المبثوثة بالمدونات المبكرة، سمات مواقف نظرية، تبلورت حول مفهوم اللغة وخصائصها ونشوئها وعلاقتها بالمقام وأثر المتغير الديني والايكولوجي عليها، وهو ما نلحظه في أعمال ابن جني حول علاقة الانسان باللغة عبر الحاجة».(٥) وعلاقة الاسلام بلسان العرب عند ابن تيمية وابن فارس، وحتمية حضور العامل اللغوي في استقامة تعايش الناس عند حازم القرطاجني.(٦)، والحاجة الى بيان اللسان عند الجاحظ(٧)، وفضيلة اللغة في نوع الانسان لدى الآمدي(٨)، وتبعية الاعتبارات اللغوية لأحوال المخلوقين عند عبدالقاهر الجرجاني(٩)، وتعيين الوظيفة التي تؤديها الكلاميات عند الفارابي(١٠)، وصحة الملكة اللسانية وفسادها عند ابن خلدون، والاهتمام بجمع مفردات الحياة البدوية في مصنفات معجمية لدى الشيباني وابي عبيدة والأصمعي والسجستاني وابن سيدة.

ان كل لغة هي بمثابة رؤيا محددة للعالم، ومن ثم فان كل جماعة لغوية تمتلك رؤيتها الثقافية المتميزة

وحديثا، فرغم مغالات الزعم بوجود أعمال عربية اخذت بالنظرة الانثروبولوجية كأداة رئيسة في المعالجة والتحليل، فان هذا لا ينفي ملاحظات صائبة نلمحها لدى جرجي زيدان. جبر حنومط، انستاس الكرملي، زكي الارسوزي، ساطع الحصري، ابراهيم انيس، علي وافي، محمود السعران، احمد ابوزيد، عبده الراجحي، عبدالسلام المسدي، خير عثمان، محمد اركون، بسام بركة، احمد المتوكل، وصالح بن عمر، وكلها تنطوي على استبصارات تمثل انتباها واعيا للبعد الثقافي في دراسة اللغة، وان راوحت بين الاخذ بالاطر المعرفية والمنهجية الغربية، وبين محاولات تأصيلها في الدرس اللغوي العربي.

عموما، يمكن القول ان: «دارس اللغة الذي يكون في نفس

الوقت متخصصا في الانثروبولوجيا. لا يقصر اهتمامه على المشكلات اللغوية وحسب. بل انه يهتم اساسا بالعلاقات العديدة، القائمة بين لغة شعب من الشعوب وجوانب ثقافته. وهكذا يمكن أن يدرس– على سبيل المثال– الكيفية التي ترتبط بها لغة جماعة معينة بمكانة تلك الجماعة او وضعها الاجتماعي، والرموز اللغوية المستخدمة في الشعائر والاحتفالات الدينية، وكيف ان هذه الرموز تختلف عن الكلام اليومي العادي، وكيف يعكس تغير الحصيلة اللغوية في احدى اللغات مجمل الثقافة المتغيرة للشعب الذي يتكلمها، وكذلك العمليات التي تنتقل بواسطتها اللغة من جيل الى آخر، وكيف تساعد تلك العمليات على نقل المعتقدات والمثل العليا والتقاليد الى الاجيال التالية. فالدارس الانثروبولوجي للغة يحاول ان يفهم دورها في المجتمعات البشرية، والمهمة التي اضطلعت بها في رسم الصورة العامة للحضارات الانسانية».(١١)

مباحث مشتركة

وقد أثمر التعاون بين الدراسات اللغوية والانثروبولوجية عددا من المباحث الفرعية المشتركة الموزعة بين العلمين، بما قد يشي بالتداخل والازدواج. فمقابل الانثروبولوجيا اللغوية، والاثنوجرافيا الدلالية، والاثنولوجيا الفيلولوجية في الانثروبولوجيا، يتواجد علم اللغة الاثنولوجي، وعلم الدلالة الاثنوجرافي، وفقه اللغة الاثنولوجي في علم اللغة، وهو ما لاحظه الباحث الأمريكي ديل هايمز D.Hymes حين نبه الى ان الانساق المعرفية الكبرى التي تتصدى لدراسة اللغة، أقبلت على مرحلة تتوزع فيها الى مباحث فرعية متداخلة.(١٢) ولعل محاولة لتفصيل هذه المباحث، يمكن أن تؤدي الى خطوة اكثر تقدماً في استيضاحها:

الانثروبولوجيا اللغوية: Linguistic Anthropology

وقدمها ديل هايمز، محددا مجالها باعتبارها: «دراسة اللغة في الاطار الانثروبولوجي.(١٣)، يقوم على إلغاء التعارض بين اللغة والمجتمع على نحو يؤدي الى دراسة اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية ونمطاً سلوكياً في الوقت نفسه.

وتتجه عناية دارسي هذا المبحث الى التخصص في لغات الجماعات المنعزلة نسبياً، او بمعنى آخر يوجهون اهتمامهم الى اللغات «البدائية»، واللهجات المحلية والاقليمية، والآداب الشعبية، حيث حظيت مناطق ثقافية منعزلة بدراسة ميدانية مستفيضة من قبل انطوان توماس A.Thomashomas وفلهلم فنت W.Wumdt بالاساس، فتهيأت بذلك دراسة لغات محلية عديدة لم تكن معروفة قبلا، لأنها لا تتصل بالعائلات اللغوية الكبرى المنتشرة في الجماعات التاريخية.

كذلك اهتم البعض من هؤلاء الدارسين باللغة، باعتبارها خاصية انسانية، ووسيلة للاتصال بين افراد الجماعة الواحدة، مما حدا بهم الى دراسة المهارات الحركية التي تفصح عنها بعض من اعضاء الجسد اثناء التلفظ، بمثل ما قدمه بول سبنسر P Spencer حول التعبير الحركي في الحياة اليومية، اضافة الى محاولات بيركلي بيبودي B. Pealody واريك هافلوك E Havelock وهارولد شويب Schwid H. ووليام هوايت W. White حول التعبير الحركي اثناء الكلام الشفاهي. وقد تمخضت هذه المحاولات عن تنامي مجالين بحثيين: أولهما يسمى (اثنولوجيا الاشارة) Ethnogestique ، وينطلق من ان مجموع تقنيات الاشارة التي تشارك في التعبير الحركي، انما هي نتاج ثقافي في الاساس، كما ان تواصلها ينبغي الا ينفصل عن اطاره الثقافي العام.(١٤) وثانيهما أطلق عليه صاحبه راي بيرد ويسل R. Birdshisted (علم حركة الجسد Kinesics)، ويقوم على دراسة استخدام حركات الجسد في عملية الاتصال، وتحليلها تحليلاً علمياً مستمدا من مبادئ علم اللغة البنيوي اطارا حدد داخله وحدات هذه الحركات، فقسمها الى مستويات مناظرة لمستويات اللغة، من وحدات صوتية وصرفية ونحوية وتراكيب. فكما تتحدد أعضاء النطق في علم الاصوات باللسان والشفتين والاسنان وسقف الحلق والحنجرة، ونوزعها على مناطق يصدر عنها الصوت، قسم بيردويسل الجسد الى مناطق تصدر منها واليها الحركة، كالوجه وبه العينان والانف، والكتفين، والجذع، والعجز، ثم الساقين والقدمين، هذه الوحدات تتشكل منها تصاميم وانشاءات اكثر تعقدا، وحيث مجمل هذه الوحدات يصوغ ضربا من ألف باء حركات الجسد، ويسمى بيردويسل اصغر وحدة دلالية

باسم «كين» Kin او «كينيم» Kineme، مقارنة بالفونيم Phoneme في علم الاصوات، باعتباره أصغر وحدة كلامية تساعد على تمييز نطق لفظة عن أخرى. ومن الكينميات تتشكل «كينيمورفات» Kinemorphats، التي تقابل الجمل في اللغة، وهو ما يمثل لدى قبولها وادراكها في حال التواصل معجما لحركات الجسد.(١٥)

بخلاف هذين المجالين البحثيين، اتسع الحديث عن المهارات الحركية للتلفظ، حيث ذهب كل من مالينوفسكي ووليام طومسون W. Thomson إلى أن التعبيرات الايقاعية ظهرت في الجماعات «البدائية» الأولى، كمحاولات تلقائية للتواصل الفكري والتعبير عن المشاعر وما يقتضيه تنظيم العمل الجماعي في مصاقبته مع هذه التعبيرات.

وفي موازاة الانثروبولوجيا اللغوية، ظهر علم اللغة الاثنولوجي Ethnolinguistics، ويعني عموما بدراسة العلاقة بين اللغة والثقافة، ويشير هويجر H. Hoijer الى الغموض الشديد لمضمون هذا البحث، حيث يتصل عند سابير بدور الدراسات اللغوية المتعلقة بتاريخ الثقافات، ويعنى عند فوجلين Voegelin بدراسة الارتباط بين السلوك الثقافي والكلمات في موقف معين، وعند جورج ميد G. Mead بدراسة اللغة كأداة من ادوات البحث في الاثنولوجيا، ولدى بينيامين وورف B. Ehorf بالتعرف على علاقة السلوك والتفكير باللغة.(١٦)

ويعزى الى الباحث الامريكي اولستيد D. Olsmstdt منذ عام ١٩٥٠ توضيح مجالات هذا العلم واهتماماته، حين قصد به الافادة من نتائج علم اللغة في الدراسات الاثنولوجية، ومن هذه الدراسات في علم اللغة، سواء من حيث المنهج، او القضايا التي يحتاج بحثها الى مادة من كلا العلمين، بغرض صوغ منهج متكامل للعلوم الاجتماعية.(١٧)

والفضل يرد الى مالينوفسكي، الذي تحدث منذ عام ١٩٢٠ عن الحاجة الملحة لما اسماه «النظرية اللغوية الاثنولوجية» Ethnolinguistic، للمساعدة في استيضاح الألفاظ والعبارات المحلية.

واجمالا، يميل هذا المبحث الى دراسة اللغة في علاقاتها بكلية الحياة الثقافية والاجتماعية، وهو ما يعني اقترابه من فرضية النسبية الثقافية Cultural relativism التي صاغها بواس، وبلورها سابير وهورف، وتقوم على ان كل لغة هي بمثابة رؤية محددة للعالم، ومن ثم فان كل جماعة لغوية تمتلك رؤيتها الثقافية المتميزة.

فخلال عشرينيات القرن الماضي، اكتشف اللغويون الامريكيون ثراء وتعقد لغات الهنود الامريكيين، وركز الانثروبولوجيون على اهمية اللغة في حياة مثل هذه الجماعات الاثنية . Ethnuc groups إذ حتى هذا التاريخ، كان الميل لديهم الى إهمال لغات هذه الجماعات، والاقتصار على دراسة نظمها الاقتصادية والقرابية والايكولوجية والضبطية، دون إشارة محددة الى هذه اللغات، حتى جاء بواس الذي لاحظ الرابطة بين اللغة والثقافة، وهو ما يحدو للقول بان مؤلفه حول اللغات الهندية الامريكية قد ساعد على تقريب المسافة بين الدرسين اللغوي والاثنولوجي، لتتوالى بعده اعمال سابير وهورف على نفس الخط.

وفي فرنسا، استطاع عدد من اللغويين المهتمين بدراسة الاسس الثقافية للغة، تنمية هذا المبحث، وهو ما يبدو في أعمال برنارد بوتيه B.Pottier عن اللغات الاسبانية ولغات الهنود الامريكيين، وبيير الكسندر عن اللغات الافريقية، ومارسيل كويو M.Coyaud عن اللغة اليابانية، كذلك قدم بعض من الاثنولوجيين محاولات قي هذا الصدد. قامت على ملاحظة دور اللغة في الحياة الثقافية، لعل من اهمها دراسة جنفييف كلام جريول G.Calam-Griaule حول الدور المهم للسلوك اللغوي في ثقافة الادب الشفاهي عند قبيلة الدوجون عام ١٩٦٥.(١٨)

الاثنوجرافيا الدلالية Semantic Ethnography

وحتى وقت قريب، شكلت الدراسة النظرية لموضوع الدلالة Semantic او تعيين المعنى، أحد الاهتمامات التقليدية للفلسفة، حتى ظهر في الوقت الحاضر كاتجاه تطبيقي في علوم اللغة والمنطق والنفس والانثروبولوجيا، ويقوم على التحليل الدلالي الوصفي او البنيوي لمفردات اللغة.

عبر هذا المجرى- وفي محاولة لتأكيد الصلة بين اللغة وكثير من جوانب الثقافة، درج بعض اللغويين والانثروبولوجيين على الاكتفاء باستيضاح العلاقة الخارجية بين هذه المفردات ومحتوى الثقافة السائدة، كما كانوا يحرصون على ان يبينوا أن مثل هذه المفردات

تعكس الى حد كبير اهتمامات المجتمع والجوانب التي ترتكز عليه، مثل التكنولوجيا، والنسق الايكولوجي، والتنظيم الاجتماعي، والدين، والعلاقات القرابية.

وقد تطورت هذه الفكرة عند التطبيق، الى منهج في تحليل مفردات يقوم على نظرية الحقول الدلالية، التي تبلورت في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.

وحسب تعريف اللغوي الفرنسي مارتينيه A. Martinet، فالمقصود بالحقل الدلالي chmp Semantique قطاع متكامل من المادة اللغوية التي لا يوجد ترابط بين غالبية مفرداتها طبقا للاشتقاق، كما لا يصل بينها أي تداع نفسي فردي اعتباطي طارئ، فاذا ما رصفناها كما ترصف حجارة فسيفساء متفاوتة، فانها تغطي بالضبط حقلا من الدلالات، محصوراً ضمن حدود معينة، تنظمه الخبرة الانسانية، اما بطريقة تقليدية او علمية».(١٩)

وهو ما يوضح العموم والخصوص، والترادف والتقابل الدلالي بين المفردات، اضافة الى تعدد المعنى، على النحو الذي يبين بدقة دلالة كل لفظة في اطار حقلها الدلالي.

والمنطلق الاساس هنا، ان معنى الكلمة لا يتحدد ببحثها مفردة، بل ينبغي ان تدرس عبر مجموعتها الدلالية.

ويقسم أولمان S. Ulmann هذه الحقول الى ثلاثة: الاولى محسوسة متصلة، ومثالها نظام الالوان الذي يمتلك امتدادا متصلا في اللغات يمكن تقسيمه بطرق مختلفة، والثانية محسوسة ذات عناصر منفصلة، ومثالها نظام العلاقات القرابية الذي يحوي عناصر تنفصل واقعياً في العالم غير اللغوي، وثالثها واهمها الحقول التجريدية، وتمثلها ألفاظ الخصائص الفكرية».(٢٠)

وفي هذا الصدد، لاحظ الانثروبولوجيون تعقد تصنيف المكونات المادية والاجتماعية والفكرية، خاصة في المجتمعات «البدائية»، وهو ما توضحه دراسة ليفي ستروس عن النباتات، حين ذكر ان ستر تيفانت Sturtevant E. صنف قرابة (٢٥٠) نوعا منها، وان هناك (٣٥٠) نوعا آخر عند قبيلة الهوبي Hopi، وأكثر من (٥٠٠) عند قبيلة النافاهو Navaho، اذ :«ليس ثراء الكلمات التجريدية بحكر على اللغات الحضارية».(٢١)

ولاشك ان التصنيفات الاثنولوجية للمكونات المادية والعلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد، والتعبير عنها بمفردات معجمية من وجهة نظر الجماعة اللغوية لها اهميتها الانثروبولوجية، في تأكيد الخصائص الحضارية لهذه الجماعة، عبر كشف دلالات المفردات المستعملة في لغتها، كما ان دراسة التطورات او التغيرات داخل الحقل الدلالي، تعني في نفس الوقت، دراسة التغيرات التي طرأت على عناصرها الثقافية، كما قد تفيد في الكشف عن علاقات التنافذ اللغوي والتثاقف الاثنوجرافي، وان تطلب الأمر بحثها بدقة، تتجاوز النظرة الجزئية الى الكلمة، وتوضح دلالتها في اطار لغوي او اثنوجرافي دقيق، ويطلق فريك C. Frake على مبحث (الاثنوجرافيا الدلالية) تسمية (الاثنوجرافيا الجديدة) New Ethnography ، ويحدد هدفه بتحليل المكونات التي تقوم عليها عملية تصنيف المركبات الثقافية، عن طريق تصنيف الدوال او الكلمات التي تشير اليها في لغتها، مستخدما مفاهيم وأدوات من مثل: المجال الدلالي Semantic domain والمكونات Componests، والمركبات الثقافية Cultural Complexes، والتصنيف Taxonomy»(٢٢).

ويقترب هذا المبحث من آخر مشابه له في علم اللغة، يطلق عليه (علم الدلالة الاثنوجرافي) Ethnographic Semantics وان جاز القول ان التمييز بينهما يعادل التمييز الذي حدده جورج ماتور G. Mastore بين (علم الالفاظ) Lezicoligie و(علم المعاجم) Lexico graphie، مذكرا: «انه من المستحسن عدم الخلط بين علم الألفاظ، وهو علم ذو طابع تركيبي Synthtique، غايته دراسة الاحوال الحضارية، وعلم المعاجم كعلم من علوم اللغة، يدرس أحوال مفرداتها دراسة تحليلية».(٢٣)

والامر هنا يتعلق بتصنيف كلمات كل لغة في مجموعات ينتمي كل منها الى حقل دلالي معين، وان بدا التركيز على الجانب اللغوي اكثر من الجانب الاثنوجرافي، بما يمكن من تقديم أعمال معجمية كاملة ، تضم داخل كل حقل على اساس تفريعي تسلسلي، بواسطة حصر الحقول او المفاهيم الموجودة في اللغة وتصنيفها، والتمييز بين الكلمات الاساسية والهامشية فيها، ثم تحديد العلاقات بين الكلمات داخل كل حقل.

ويلفت النظر ان اللغويين العرب، ممن اهتموا بجمع مفردات الحياة البدوية في مصنفات معجمية، قد بدأوا التفكير في هذا الصدد منذ مطالع القرن الثالث الهجري، وخلفوا اعمالا جادة، من أمثلتها (النحل والعسل) لأبي

عمرو الشيباني، و(العقارب) و(الخيل) لأبي عبيدة، و(الصفات) للنضر بن شميل، (الألفاظ) لابن السكيت، و(الابل) للأصمعي، و(البئر) لابن الاعرابي، اضافة الى ما قدمه الجاحظ، وابو حاتم السجستاني، والأخفض الأصغر. وقد وصل هذا الاتجاه الى قمته عند اللغوي الاندلسي ابن سيدة في معجمه (المخصص)، وهو اضخم ما وصل الينا من معاجم الموضوعات.

ومؤخرا، قدم الباحث التونسي صالح بن عمر محاولة تستهدف دراسة التأثير المتبادل بين اللغة والتكنولوجيا، وضبط الأوجه المختلفة للعلاقة التي تربط بينهما في جميع المستويات الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية والبلاغية والميكانيكية والالكترونية. وأطلق الباحث على محاولته تسمية (علم اللغة التكنولوجي) Technolinguistique ، وهو مبحث لا يقتصر لديه على دراسة المصطلحات التقنية في ذاتها، أي من الناحيتين الصوتية والصرفية، وإنما يتعداها الى مقاربة آثارها في بقية المستويات، او ما يصطلح على تسميته «باشعاعها» داخل اللغة، سواء على صعيد الحقل المعجمي بإحصاء مفردات الحقل الدلالي التكنولوجي للفظ التقني المدروس، او الافعال والصفات وحتى الأسماء الأخرى المتصلة به والتي قد تكون مشتقة منه أو على الصعيد التركيبي بإبراز مدى قدرة اللغة على استيعاب المعاني المتصلة بالتكنولوجيا، سواء بالوضع او بالاقتراض من لغات أخرى، أو على الصعيد البلاغي المجازي بدراسة القوالب اللغوية المعبرة عن التكنولوجيا. وفي هذا الاطار، قام الباحث بمحاولة تطبيقية، استهدفت تحليل نص في الهندسة الميكانيكية لبديع الزمان الجزري، عن طريق دراسة الحقول الدلالية المتصلة بكل مصطلح من المصطلحات المستعملة في النص، والنظر في أصله وأصول الألفاظ المنتمية إلى حقله الدلالي صوتياً وصرفياً ومعنوياً، وضبط مدى تنافذه التركيبي او البلاغي، واخيرا الربط بين النتائج المتحصل عليها وبين نوع التكنولوجيا السائد في عصر الجزري وبيئته.(٢٤)

الانثروبولوجيا المعرفية: Cognitive Authropology

وهذا المبحث لا يبتغي كسابقه (الاثنوجرافيا الدلالية) مجرد تصنيف المكونات الاثنولوجية التي تحويها مفردات لغة معينة، لكنه يقوم على الكشف عن تصورات المتكلمين واسلوب ادراكهم لهذه المكونات، والمبادئ التي تكمن وراء هذا التفكير والتصور من خلال استخدامهم للغة. مما يوحي بأنه يستهدف دراسة البنى المعرفية وما يقابلها من مصطلحات لغوية، عن طريق تحليل الكيفية التي يتحدث بها أعضاء ثقافة معينة عن عالمهم كوسيلة لفهمه، بغرض معرفة قواعد السلوك المقبول ثقافيا بالرجوع الى الطريقة التي يتكلم بها الناس عما يفعلونه.

ويفترض هذا المبحث ان كل الافراد الذين يعيشون في إطار ثقافة واحدة لهم نسق معرفي واحد، يتشكل بفعل هذه الثقافة، ويعمل عل تنظيم مكوناتهم المادية والاجتماعية والنفسية والفكرية، وهو ما يعني انه يمثل محاولة للاجابة عن تساؤلات من قبيل: ما هي طريقتهم في تنظيمها؟ وما هي قواعد السلوك المقبول ثقافيا بالرجوع الى الطريقة التي يتكلمون بها؟ وكيف يستدل الانثروبولوجي على هذه الطريقة في لغتهم؟

والمشكلة التي تواجه الباحث هنا، انه يشاهد بعضا من جوانب الثقافة، التي تختلف عن الجوانب التي يراها اصحابها انفسهم، مما ينشأ عنه وجود فئات تصورية تختلف عن تلك التي يشاهدها ويقوم بها. لذلك يتخذ هذا المبحث من منهج الفهم الذاتي Ethnoscience وسيلة لاستخلاص مكونات النسق المعرفي للافراد، بواسطة جمع وفهم الألفاظ والكلمات، وتحليلها والاحاطة بمحتواها العقلي، للتعرف على الطرق التي ينظر هؤلاء الافراد، من خلالها الى خبراتهم الخاصة وطريقة تصنيفهم لها.(٢٥) بمعنى آخر، تستند هذه الوسيلة المنهجية الى تحليل المقولات اللفظية التي يستخدمها الافراد في التعبير عن هذه الخبرة، والتي تعكس مكوناتهم المعرفية ونظريتهم الكلية للحياة.

ويتميز منهج الفهم الذاتي بالتخلص من كل القيود التي تُفرض على حرية الباحث عند وصفه الآخرين، حيث يسرد المتكلم اوصافا كثيرة عنهم، ليقوم الباحث باستخراج المتغيرات الادراكية من مضمون المقولات اللفظية التي يستخدمها المتكلم ، بغرض الوصول او الكشف عن الدلالات الاجتماعية لهذه المقولات، دون أدنى تدخل أو تحيّز من الباحث، الذي عليه، كما يوصي

فريك، «أن ينظر من خلال عيون المتكلم، وأن يرى العالم كما يراه».(٢٦)

والدراسة المشهورة التي قدمها فريك عام ١٩٦٤، وعنوانها «كيف تطلب مشروبا في سوبانون؟»، تعد احدى الدراسات المهمة في الانثروبولوجيا المعرفية، وتدور حول احاديث الشراب عند السوبانون، وهم مجموعة من المزارعين ، يقطنون الجبال في مقاطعة زامبوانجا Zamboanga بجزيرة مندانوا Mindanoa في الفلبين، وتقوم على تحليل الاحاديث والطقوس والممارسات التي تقترن بموقف تناول الشراب عندهم، فتوقفنا على الدور الاجتماعي لهؤلاء الأفراد، وبخاصة عن طريق استخدامهم للالفاظ في المخاطبة والجدال والمناقشات، بحيث يمكن في النهاية استيضاح اساليبهم ورؤاهم.(٢٧)

اثنوجرافيا الاتصال: Ethnography of Communication

وهو منظور اثنوجرافي اقترحه ديل هايمز عام ١٩٦٤ لأول مرة، ويقوم لدى تطبيقه على مجموعات محددة، بوصف وتوضيح حدود المجتمع المحلي الطبيعية والاجتماعية التي يمكن أن يتم فيها الاتصال، وملامح المواقف الاتصالية، وانماط اختيار المتحدثين والمستمعين والكتاب والقراء، والقيم والاختيارات من بين الاساليب السائدة، والمناسبات، ومضمون الرموز اللغوية المنطوقة والمكتوبة في المجتمع.(٢٨)

وقريبا منه، اقترح هايمز بعد ذلك مبحث (اثنوجرافيا التكلم) Ethnography of Speaking، كنظرية عامة لتحليل السلوك الكلامي Speeech behavior، حين رآه مهملا من قبل اللغويين والأنثروبولوجيين والسوسيولوجيين والسيكولوجيين، ومن ثم يمكن ان يضم في اهابه كافة تخصصات هؤلاء المشتغلين، والمرتبطة بدراسة اللغة.(٢٩) ويحدد هايمز لهذا المبحث موضوعات من قبيل: الموقف الكلامي، واستخدام الانماط اللغوية ووظائفها، ودور الكلام في التنشئة الاجتماعية، وقواعد الكلام، وارتباط اللغة بالثقافة، والعلاقة بين السلوك المعرفي والتعبيري، وتخطيط الحدود بين اللهجات، والقواعد المعرفية للبلاغة، ومظاهر السلوك القولي.(٣٠) ويشارك الآن عدد من الباحثين في صوغ المحددات النظرية والمنهجية لهذا المبحث، وهو ما يتبدى في أعمال سلوبين Solbin، وابندكس Appendix وهوجان Hogan، وسانكوف Sankoff، ووشرام Wishram، ومسنجر Messenger.

وخلال ثلاثينات القرن العشرين، نادى اللغوي «السوفييتي» نيكولاي مار N.Marr بتأسيس علم لغة واحد، أطلق عليه (العملية اللغوية) Glottogonic، ركز فيه على إقامة قوانين عامة لتطور اللغة الانسانية، ارتباطاً بتطور التكوينات الاجتماعية، وتلك نظرة مبالغة، تنظر الى اللغة عبر صيغة مسطحة لنظرية الانعكاس الماركسية، وتحدد وجودها وخصائصها وتطورها باعتبارها انعكاساً مباشرا للبنية التحتية الاقتصادية للمجتمع، بما حدا به الى تصنيف اللغة في عداد عناصر البنية الفوقية. وقد شجب جوزيف ستالين J. Staline هذا التصور الساذج، مذكرا بأن وجود اللغة وخصائصها وتطورها لا تحدّدها البنية التحتية، ومن ثم لا يجوز تصنيفها كعنصر في البنية الفوقية، لأنها في هذه الحالة سوف نكون مطالبين بتحطيم اللغة التي نمت مع البنية التحتية القديمة. وإنشاء لغة تطابق البنية التحتية الجديدة، وهو ما لم يحدث في التاريخ.(٣١)

عموما يمكن القول ان التقليد الانثروبولوجي في درس اللغة لم يقتصر على هذه المباحث الأربعة، بل امتد ليشمل مباحث اخرى من مثل (اثنوجرافيا فقه اللغة) Philological Ethnography، مقابل (فقه اللغة الاثنوجرافي) Ethnographic Philology في علم اللغة، وكلها عُنيت بمقاربة القرائن الحضارية للنصوص القديمة، وأكدت استتباعا على تنامي التواصل بين الدرسين اللغوي والانثروبولوجي.

إسهامات أساسية:

ويشير تعدد هذه المباحث الى كثرة الاسهامات البحثية المقدمة حولها، وما يعترض الاحاطة بها، اطلاعاً وفهما وتمثلا، من صعوبات. ولهذا وقع الاختيار هنا على اسهامات أربعة منها، حكم اختيارها اعتبارات تصل باستقرارها وفعالياتها النسبية، وهي تحديداً نظرية سياق الموقف لدى مالينوفسكي، وفرضية اللغة ورؤيا العالم عند سابير وهورف، والتحليل الفونولوجي لنظم القرابة كما أورده ليفي ستروس، واللغة وحيدة البعد في

المجتمع الصناعي مثلما عاينها هربرت ماركيوز H.Marcuse، يمكن مدارستها تفصيلا كالتالي:

مالينوفسكي ونظرية سياق الموقف:

وتنطلق هذه النظرية لديه من تعريفه للغة «على انها حلقة في سلسلة النشاط الانساني المنظم، رافضا اعتبارها مجرد وسيلة للتعبير او الاتصال. ذلك ان المهمة الاساسية للغة لديه تتبدى في تنظيم الانشطة والتصرفات البشرية، مما حدا به أن يولي اهمية خاصة لدورها. وبالذات لدى الجماعات «البدائية». فهي التي تنظم أعمالهم الزراعية، كتمديد رقعة الارض التي تزرع، وتعيين الحدود بين الأراضي، والوصول الى اتفاق في هذا الشأن، واعطاء أسماء للنباتات والأشجار المختلفة، والربط بين مظاهر النشاط الزراعي، وكلها وغيرها أدوات ترتبط بالغاية الاساسية للغة عند هذه الجماعات، وهي ان تكون عملية بالنسبة لهم.(٣٢)

والأمر هنا يتعلق بالنظر الى اللغة كجزء من السلوك الانساني، او بتعبير مالينوفسكي «كضرب من الفعل» a mode of action، وليست أداة عاكسة للفكر، ويضرب امثلة على ذلك، حين يلاحظ وجود تعاويذ سحرية متعددة للحديقة عند سكان جزر التروبرياند Trobriand في المحيط الباسفيكي، كل تعويذة منها ترتبط بفعل معين، فيما احداها تقال أثناء استصلاح الأرض أو تشييد حديقة جديدة، واخرى عند الاستزراع، وثالثة أوان الحصاد... الخ كذلك فان أنواع التحية المختلفة لا يقصد بها مجرد التعارف، بل انشاء علاقة اجتماعية او تنميتها. واجمالا، فان اللغة هي التي تيسّر تنشئة الافراد، وتسهل سبل التواصل، وتمكن من القيام بالطقوس الدينية والانتاج، وتنظيم الضوابط الاجتماعية، مما يجعل منها الأداة الفذة والوسيلة الضرورية لوصل الروابط الأساسية، التي يستحيل بدونها تحقق او قيام العمل الاجتماعي المشترك.

من هنا، استطاع مالينوفسكي ان يقدم اسهاما رائدا في مجال تطويره لنظرة اثنوجرافية للغة مع توصله الى ما أطلق عليه نظرية (سياق الموقف) Context Situation ، من خلال بحوثه الحقلية في جزر التروبرياند، والتي استمرت اربع سنوات كاملة ما بين عامي ١٩١٤- ١٩١٨، وقدم شرحا وافيا لها في بحثه عن (مشكلة المعنى في اللغات البدائية).(٣٣)

ذلك أن الواقعة اللغوية الحقيقية لديه، هي «النطق الكامل داخل سياق الموقف»، ويعني بهذا السياق مجموعة المعدات المادية والانشطة والاهتمامات والقيم التي ترتبط بهذه الواقعة.

ويضرب مثالا لذلك بأن لغة الحدائق التي يستخدمها سكان جزر التروبرياند تتضمن اهدافا عملية، كما ان لغة السحر عندهم تنطوي على محتوى تطبيقي، ولكي يزداد وضوح الأمر، علينا أن نشير الى الكيفية التي تقدم بها التعويذة السحرية، بواسطة وصفها وصفا اثنوجرافيا علميا، يتفق مع السلوك العملي الذي تستقيم معه التعويذة، تمهيدا لمقاربة تركيبها وتحليلها اللغويين، والأفكار والمعتقدات المحيطة بها.(٣٤)

اللغة لا تعكس المجال الطبيعي إلا في نطاق تأثره بالعوامل الاجتماعية، أي أن تأثير هذا المجال على اللغة ينحصر في النهاية بالمحيط الاجتماعي

طبقا لهذا، وجد مالينوفسكي انه ينبغي علينا ان نربط ما بين دراستنا للغة ودراسة مجمل الانشطة الاجتماعية والانسانية الأخرى، وان نفسر، من ثم، دلالة كل لفظة في اطار السياق الاجتماعي الذي تنتمي إليه. وبهذا الفهم، يمكن للغة أن تعد نمطا من أنماط السلوك البشري الذي لا يؤدي مجرد وظيفة ثانوية، بل دورا وظيفيا خاصا به، على اعتبار أن الالفاظ هي في الواقع تصورات لغوية لا وجود لها في الحقيقة، إذ أنها نتاج تحليل لغوي متطوّر، أما الحقيقة اللغوية فهي العبارة المنطوقة في سياق موقف معين.

وقد وجد نفسه في غمار الانشغال بلغات جماعة التروبرياند، بإزاء صعوبة، ترجمة ألفاظها وتعبيراتها الى لغات أخرى، ذلك أن ترجمة هذه الألفاظ لا يقتضي مجرد تقديم نظائرها المتخيلة، وإنما يلزم شرح ما فيها عن طريق وصف دقيق لثقافة وتقاليد هذه الجماعة.

ومن الطريف أن شغفه ببعض هذه الألفاظ، حدا به يوردها في دراسته بلغتها الأصلية، إذ كان يرى أن ترجمتها إلى الانجليزية تسلبها كثيرا من خصائصها ودلالاتها.

ولذا كان من رأي مالينوفسكي انه من العسير ترجمة ألفاظ لغة الى لغة أخرى، خاصة حينما تكون الشقة بين الثقافتين التي تنتمي اليها كلتا لغتيهما متباعدة، الأمر الذي يزيد من صعوبة العثور على مترادفات عبرهما، فتعريف الترجمة عنده، هي اعادة صياغة اللغة الأصلية الى لغة اخرى مختلفة، ومن ثم وجب ألا تعني مجرد استبدال لفظة بأخرى، بل ترجمة سياقات برمتها. ويدلل على ذلك بكلمات انجليزية مثل genteleman و Fair-play وSport ، يصعب ترجمتها الى لغة أخرى بنفس معانيها ومتضمناتها في لغتها وثقافتها الأصلية، وهكذا فان ترجمة أي مفهوم، ينبغي أن يصحبها دراسة البنية الاجتماعية الثقافية للمجتمع الذي يستخدم فيه أصلا وداخل اطار هذه البنية، وهو ما يؤكد أن اللغة تمتد بجذورها الى حقيقة الثقافة، وانها لا يمكن أن تفهم دون اشارة الى هذه الحقيقة.(٣٥)

ويتحدث مالينوفسكي عن هذه التجربة بقوله: «خلال قيامي ببحوثي الاثنوجرافية بين القبائل الميلانيزية لشرق غينيا الجديدة (جماعة التروبرياند)، تعاملت بشكل لصيق بواسطة اللغة المحلية، وجمعت من المخبرين rmants infor الذين كنت ألتقي بهم، عددا كبيرا من النصوص، تشمل صيغا سحرية وفنونا شعبية وأقاصيص وشظايا محادثة وجمل، الى غير ذلك من ألوان الكلام. واثناء الاشتغال خارج هذه المادة اللغوية.حاولت ترجمة هذه النصوص الى اللغة الانجليزية، وان أصوغ بشكل عارض معجما وقواعد لهذه اللغة المحلية، فواجهتني صعوبات جوهرية، وبخاصة انني اطلعت على محاولات في هذا الصدد، سجّلها المبشرون لأغراضهم العملية، وكانت تقوم على تقديم مثل هذه النصوص في أقرب صورة لها بالانجليزية، عن طريق احلال كلمة انجليزية محل نظيرتها في اللغة المحلية. لكن هذه الطريقة ثبت عدم صلاحيتها، ما لم نرفدها بالتعرف على السياق الذي يتصل بها».(٣٦)

ويجمل فيرث J.R.Firth الاضافة التي قدمها استاذه مالينوفسكي، فيراها في تقديمه نظرية عامة، وبخاصة استعماله لتصورات سياق الموقف، وأنماط الوظائف الكلامية، وتحديده معنى اللفظة والاشارة الى سياقها الثقافي، وبحثه قضية المعنى والترجمة، وصلة اللغة بالثقافة، وعلم اللغة بالانثروبولوجيا.(٣٧)

فرضية سابير - هورف:

على أن باحثين آخرين، أظهرهم سابير وتلميذه ومساعده بنيامين لي هورف B.L.Whorf، لم يكتفوا في دراستهم للعلاقة بين اللغة والثقافة، بمجرد استيضاح الصلات الخارجية بين مفردات اللغة ومحتوى الثقافة، وتبيان أن هذه المفردات تعكس الى حد كبير اهتمامات المجتمع وأوجه نشاطه المختلفة كما قدمها مالينوفسكي، بل توصلوا الى ان اللغة تتدخل في تحديد وتركيب أنماط التفكير السائدة.

فكما أن الفنان وعالم النبات ينظران الى الأشجار والنباتات والزهور من وجهتين مختلفتين، كذلك الحال بالنسبة للجماعات التي تتكلم لغات مختلفة وتنظر الى العالم نظرات مختلفة، وتدركه بطرق مختلفة. وهذا معناه ان الاكتفاء بدراسة العلاقة الواضحة بين اللغة والثقافة لا تعني اكثر من أن اللغة لها أساس ثقافي.

وقد جاءت محاولات سابير وهورف في مقاربة التأثير الفاعل بين اللغة وأنماط التفكير، كنقض للتصور السائد الذي يرى بأن اللغة مرآة للواقع الذي نعيه دون وساطة من اللغة، ثم تجيء اللغة بعد ذلك لوصف هذا الواقع. ولما كان هذا الواقع متشابها الى حد بعيد لدى الجميع، اعتبارا من عدم اختلاف البيئة والمجتمع في نظرهم، فإن اللغات تتماثل جميعا في جوهرها، وفي طريقة وصفها لهذا الواقع. وتعارضت هذه المحاولات كذلك، مع الفكرة القائلة بأن سلوكنا هو الذي يحدد أقوالنا: أي أن الناس يفعلون أولا، ثم يصفون أفعالهم بعد ذلك. ويمكن رد هذه المحالاوت الى ما قدمه في ألمانيا يوهان هيردر J.Herder ويوهان فيخته J.Fichte، وماكس نورادو M.Noradow ، وفلهام فون همبولت W.Von>Humboldt، ممن توصلوا الى ان معرفة صورة العالم أو رؤيا العالم تتأتى من خلال اللغة، حيث في كل لغة تكمن رؤيا محددة للعالم، ومن ثم فان اللغات لا تختلف في أصواتها ورموزها فحسب، بل أيضا في رؤيتها للعالم.

وفي هذا الصدد، قدم سابير محاولته في اثبات ان الجماعات التي تتكلم بلغات مختلفة، تعيش «عوالم من الواقع» مختلفة، وأن هذه اللغات تؤثر بدرجة كبيرة في

مدركاتهم الحسيّة وفي انماط تفكيرهم ورؤيتهم للعالم.
ويتلخص مبدأ سابير في ان اللغة التي تنتمي الى مجتمع معين، ويتكلمها ابناء هذا المجتمع، ويفكرون بواسطتها، هي المنظم لتجربة هذا المجتمع، وهي بالتالي التي تصوغ عالم أعضائه وواقعهم، حيث كل لغة تنطوي على رؤية خاصة للعالم.(٣٨)

إن اللغة لديه نظام ثقافي اجتماعي، يتميز بالنسبية والتغير والاصطلاح، وهي تحمل وظيفة اساسية هي الاتصال، ما دام هدفها الرئيس هو التعبير عن الافكار والرغبات والعواطف عند الجماعة التي تتكلمها.

ورغم أن المجتمع يحظى بوسائل اتصال اخرى ، فان اللغة تبقى أهمها، نظرا لكونها: «تحقيقا صوتيا لميل الانسان الى رؤية الواقع بطريقة رمزية».(٣٩) وهو ما يعني ان الواقع الخارجي يتمثل في الذهن ضمن نظام من الرموز يدعى «الفكر».

وإذا كانت اللغة تتأثر مباشرة بالاطار الواقعي الذي يحيط بمستعمليها، فمن البدهي لديه ان تعكس بدرجات متفاوتة عناصر هذا الاطار وترتيباته، ويميز سابير بين المجال الطبيعي والمحيط الاجتماعي، حيث: «اللغة لا تعكس المجال الطبيعي إلا في نطاق تأثره بالعوامل الاجتماعية، أي أن تأثير هذا المجال على اللغة ينحصر في النهاية بالمحيط الاجتماعي، لكنه لابد من التنويه الى وجود عوامل اجتماعية تنتج عن احتكاك الانسان بالعالم الطبيعي.. لذلك فان مفردات اللغة تعكس بصورة واضحة المجال الطبيعي والمحيط الاجتماعي للجماعة التي تتكلمها».(٤٠)

ويذهب سابير الى القول بأن اللغة لا تدل فقط على المرجع الاجتماعي، بل تعكس كذلك بعض الخصائص النفسية للمتكلم او الجماعة، ان من زاوية اختيار المفردات او العبارات او البنى النحوية، ويتم ذلك بطريقة شبه مستقلة عن محتوى الرسالة اللغوية ومضمونها التعبيري.

فاللغة ليست مجرد نسق مرجعي System of reference ، بل هو نسق تعبيري كذلك . expressive فكل رسالة لغوية تحمل مجموعة رموز موجودة دوما، لكنها تظهر وتختفي وفقا للسياق والقرينة، اذ: «لا يفترض لفهم قصيدة مثلا، معرفة مختلف كلماتها في معناها العادي وحسب، بل كذلك معرفة مجمل حياة الجماعة والمجتمع التي تنعكس في هذه الكلمات، او التي توحي بها اكتفاءاتها».(٤١)

وعندما يقول سابير ان اللغة دليل الواقع الاجتماعي ومرآة العالم الحقيقية، فانه يعني بذلك انها نتيجة اسقاط لا واع للعادات اللغوية على الواقع المحيط. وهو يتفق مع فردينان دوصوسير F.de > Saussure في قوله ان اللغة ليست كما يظن البعض لائحة تضم مختلف عناصر التجربة التي يستطيع الافراد تمييزها، فهي في رأيه نظام رمزي خلاق، لا يرجع الى التجربة المباشرة للانسان فحسب، بل يحدد كذلك أبعاد هذه التجربة ويقننها، لأن المرء يسقط بنية لغته الداخلية على حقل تجاربه. وهكذا، فاللغة التي تتشكل لحاجة اجتماعية وضمن اطار الجماعة، تؤثر بشكل مباشر على كيفية ادراك هذه الجماعة لمحيطها وواقعها. وهي تتمتع بدور رئيسي وفعال في عملية المعرفة، ما دام ان اهم وظائفها تكمن في تقصي الواقع، أي انها تؤثر تأثيرا مباشرا في التجربة الفردية والاجتماعية على حد سواء. ومن ثم: «فمن الخطأ تصور أن الانسان يتكيف مع واقعه دون استخدام اللغة، أو ان اللغة هي مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات الاتصال والتفكير. وذلك ان جوهر القضية يكمن في أن العالم الواقعي مبني بطريقة لا واعية على أساس عادات الجماعة اللغوية».(٤٢)

وقد وسّع هذه الفكرة، وأعطاها أبعادها التجريبية، تلميذ سابير ومساعده، بنيامين هورف، الذي كان أول من قام بدراسة شاملة للغات القبائل الهندية في أمريكا الشمالية، وبخاصة لغة قبيلة الهوبي .Hopi وقد طبق مبدأ سابير في هذا المجال. وتوصل الى فرضية عرفت فيما بعد بفرضية سابير- هورف.

وفحوى هذه الفرضية أن كل لغة تتضمن، وتضع مسبقا، وتفرض على متكلميها طريقة محددة لرؤية العالم، بما يشي ان ما يطلق عليه «عموميات اللغة»، البادية في المشابهة بهذا القدر او ذاك بين لغتين، لا تصلح كمقياس مشترك لهما، خاصة وان المتكلمين بهما يختلفون فيما بينهم حول الاوضاع المرتبطة بهذه الظواهر المشتركة، ولا يعطيانها نفس الدلالات.

انطلاقا من هذه الفرضية، توالت بحوث تستهدف التوصل الى شخصية الجماعة من خلال تحليل

الخصائص اللغوية التي تستخدمها، من مثل مقارنة ثورنر I. Thorner بين الانجليز والألمان من حيث طرق النداء المستخدمة في التخاطب.(٤٣) ومحاولة كسكيميتي P.Kecskemeti وليتس N. Leites الاستعانة بتحليل اللغة الالمانية للتوصل الى خصائص الشعب الالماني.(٤٤) وقدم شوبي E. Shouby دراسة تحليلية للغة العربية، باعتبارها ذات تأثير على السيكولوجية العربية، وليست مجرد نتاج لها، مقررا ان التفكير العربي غامض، من الصعب الوصول الى مضمونه، بالنظر الى ان اللغة العربية تتكون من بنى ووحدات غامضة وجامدة وغير متميزة، وهو ما رآه يؤدي الى ضحالة مستوى العمليات التصورية، والى غموض مواقف الحياة اليومية.

وزعم شوبي ان تراث هذه اللغة، خلافا لتراث اللغات الاوروبية، يبالغ في تأكيد أهمية الالفاظ وموسيقاها، على حساب معانيها ومضامينها والعلاقات بينها، وان التعبير بالعربية يتميز بالانفعال والنمطية والمبالغة الشديدة التي تجعل التفاهم متعذرا خاصة مع غير العرب، وهو ما يرجع في نظره الى ان: «العرب مضطرون لزيادة التأكيد والمبالغة في سلوكهم، وهو ما يبدو في اكتناز اللغة العربية باساليب المبالغة».(٤٥)، كذلك قدمت مارينا ياجيللو M.Yaguello دراسة حول وضع المرأة الفرنسية ودورها في المجتمع، من خلال تحليل الكلمات والافعال والعبارات والتراكيب الشعبية المقدمة عنها في المعجم الفرنسي، وتوصلت الى أن الرجل في المجتمع الفرنسي لا يحترم المرأة، وكذلك لا تقدرها اللغة الفرنسية المستخدمة.(٤٦).

وحديثا قدم الباحث التونسي منصف شللي دراسة مقارنة بين اللغتين العربية والفرنسية، في محاولة منه لصوغ نظرية تقيس نسبية الثقافات انطلاقا من بنية اللغات التي تحمل مضامينها، وضمنيا تحديد هوية الانسان العربي ووعيه لذاته ومجتمعه، وتوصل الى نتيجة مؤداها ان من يتكلم العربية عربي في كينونته، ومن يتكلم الفرنسية فرنسي في كينونته.(٤٧)

ليفي ستروس والتحليل الفونولوجي للنظم القرابية:

وقد افاد ليفي ستروس من منهج التحليل البنيوي كما تبلور عند الفونولوجيين، وطبقه في دراسته لعدد من الظواهر الاثنولوجية.

ومرد هذه الإفادة يعود في الواقع، لا الى المصادفة كما توحي بعض الكتابات، ولكن الى موقف ثابت منه تجاه اللغة كظاهرة اجتماعية، والبنيوية كمنهج، وعلم اللغة كعلم طبق هذا المنطق بنجاح. ولديه، فالبنيوية تمثل اكثر المناهج قدرة على فهم وتحليل المعلومات الاثنوجرافية، وتعد في الوقت نفسه أفضل وسيلة يمكن بها تجاوز هذه المعلومات ووقائعها العيانية المشخصة، والوصول الى الخصائص العامة للعقل الانساني، لأنها تستهدف أساسا الكشف عن الصيغ الكلية التي تكمن وراء الفكر، بصرف النظر عن اختلافات الزمان والمكان، وتباين المجتمعات والثقافات.

فكما أن اللغة تتكون من عناصر صوتية بسيطة تتحد فيما بينها لتشكل معنى، دون ان يكون هناك معنى لأي من هذه العناصر على حدة، كذلك فان الظاهرة الاثنولوجية لا تحمل في ذاتها أي مدلول خاص، ولكن علاقاتها بالظواهر الأخرى هي التي تمنحها المعنى. ولهذا، فان ما يجب أن يوضع في الاعتبار ليست الوقائع ذاتها، وإنما العلاقات بينها، بما يشي ان البنيوية: «تقترح على العلوم الانسانية نموذجا معرفيا أقوى من كل ما عرفته حتى الآن، فهي تكشف وراء الاشياء عن وحدة وتناسق، يعجز عنها مجرد وصف الظواهر التي تبدو وكأنها متناثرة بدون تنظيم».(٤٨)

وتعلم ستروس أسس منهج التحليل البنيوي كما تبلور في مبحث الفونولوجيا عند اللغوي الروسي نيقولاي تروبتسكوي N.Troubetskoy وكان يطلق عليه «عمدة الفونولوجيا الشهير»، لأنه فرق في دراسته للأصوات بين مجالين هما: مبحث الأصوات Phonoetiqe الذي يصف الأصوات كوحدات مستقلة عن بعضها فيدرسها دراسة تشريحية، ومبحث وظائف الاصوات Phonologie الذي يحاول دراستها من خلال وظائفها داخل النظام اللغوي، كعناصر في بنية كلية تتسم بسمات فونولوجية معينة، وهو ما أفاد منه ستروس في مماثلاته بين المنظومة اللغوية والمنظومات الاثنولوجية التي درسها، بادئا بموضوع القرابة كمثال تطبيقي لذلك المنهج، حيث النسق البنيوي بين النظامين الفونولوجي والقرابي واحد، وان اختلفت المادة أو المحتوى.

لقد وفرت نظم القرابة له اول مماثل دقيق للنظم الصوتية، فهي في الواقع مكونة على المستوى اللاشعوري من الفكر، ثم ان الدوال الوحيدة فيها هي ازواج التقابلات، وبوجه عام العناصر الفارقة (أب/ ابن، خال/ابن اخت، زوج/امرأة، أخ/أخت)، فالنظم القرابية بالتالي ليست على مستوى المفاهيم، بل على مستوى أزواج العلاقات.

غير أن ستروس الذي حاول أن يماثل بين البنى الفونولوجية والبنى الاثنولوجية، والقرابة بخاصة، كان ينطلق من وحدة للتأويل يمكن اكتشافها بسهولة عبر مفهوم «التبادل»، الذي تستخدمه البنيوية كأساس لتغير العلاقات القائمة بين البنى، وتترجم في المجال اللغوي الى مفهوم «الرسالة».

أما كيف ربط ستروس بين المفهومين: «التبادل» و«الرسالة»، فقد وجد اللغة اساسا إنما تقوم على تبادل الدلالة للنص الذي يتفوّه به الفرد كي يفهمه الآخر. أحدهما يصوغ الرمز، والآخر يفكه. فهناك مصدر للإرسال وآخر للتلقي، والجسر الواصل هو الرسالة او مضمون الرمز، وهو أمر موضوعي متعارف عليه، وفي الاصل لا يمكن القول بجماعة ان لم يكن الرابط بين خلاياها الفردية وصيغتها الجماعية ونظمها هي شبكة التبادل.

واللغة اساسا هي التي تحقق قاعدة التبادل، بما يشي بإمكانها تفسير مختلف العلاقات والبنى الاجتماعية والانسانية. وقد صاغ ستروس تحليله على وحدة هذا التماثل بين اللغة، من حيث هي بنية التبادل، وبين مختلف شبكات التبادل الاثني والانثروبولوجي، مرتئيا ان نظام القرابة نفسه انما يعكس شبكة تبادلية للنساء، تعكس في ذاتها نظام العلاقات القرابية بين الافراد والجماعات. من هنا تبدو رسالة القرابة كتحريك لموقع المرأة بحسب نظم التحريم والسماح، إنها لغة تتكلم شبكة العلاقات الاجتماعية القائمة، التي يحكمها نظام القرابة أصلا».(٤٩)

ويحدد ستروس الأمر على شكل السؤال التالي: «يمكن اعتبار ظواهر القرابة، على مستوى آخر من الواقع، على شاكلة ظواهر اللغة. فهل في مستطاع الباحث الاجتماعي باستعماله طريقة مماثلة لتلك التي قدمها مبحث وظائف الاصوات ان يدفع علمه في تقدم شبيه بذلك الذي تحقق في علم اللغة؟».(٥٠)

ان ما قدمه ستروس يقوم على إثبات هذه الامكانية، وعلى استطاعته الوصول الى نتائج «صارمة»، تماثل نظريتها في علم اللغة، ففي دراسته للقرابة، يكون الباحث الاجتماعي في وضع مماثل لوضع اللغوي. اذ على غرار النظم الصوتية، فان نظم القرابة تحمل دلالة، وان جاز القول ان أركان القرابة مثل الدلالة اللفظية، لا تكتسب دلالة اجتماعية إلا بشرط أن تتكامل في نظم.

لا يفترض لفهم قصيدة مثلا، معرفة مختلف كلماتها في معناها العادي وحسب، بل كذلك معرفة مجمل حياة الجماعة والمجتمع التي تنعكس في هذه الكلمات، او التي توحي بها اكتفاءاتها

بيد أن التماثل بين اللغة والقرابة لا يظهر، إلا إذا نظمناه انطلاقا من الخصائص التي تجعله ارتباط قرابة، وليس نمطا عضويا. ذلك لأن قواعد الزواج: «تمثل وجوها من تأمين تبادل النساء داخل الفئة الاجتماعية، يعني ابدال منظومة من العلاقات البيولوجية، بمنظومة قرابة اجتماعية».(٥١) وان جاز النظر الى نظم القرابة كمواجهة درامية بين الطبيعة التي تطالب بالتقاء النوعين، وبين الثقافة التي تتدخل لكي تنظم هذا الالتقاء.

ومع ذلك ورغمه، تتبدى مفارقة عجيبة عبر هذه النظم، هي ان احدى نظمها الفرعية، والخاصة بمنع الاتصال بالمحارم Prohibition de l'inceste والتي تتميز بانتشارها بين كافة المجتمعات، وبإمكان رد كافة صلات القرابة إليها، تنتسب الى الثقافة، وفي نفس الوقت تتصف بالعمومية. ومن ثم حاول ستروس أن يثبت جدارة منهجه البنيوي في حل هذه المسألة، التي طالما اصطدم بها الاثنولوجيون قبله، ولم يتوصلوا الى تحديد أسبابها الحقيقية.

وعنده، فان منع الاتصال بالمحارم لا يمكن ان يفسر في نطاق التقابل بين الطبيعة والثقافة. ذلك ان التفسير الطبيعي الذي قدمه وسترمارك Westermark، وبرره بالفتور الغريزي من الاتصال بالمحارم، او لويس مورجان L.Morgan الذي عزاه لما قد ينجم عنه من أضرار على النسل، يعد تفسيرا غير مقنع. لسبب جلي، هو ان الاثنوجرافي يكشف في المجتمعات المدروسة عن

درجات من القرابة ينطبق عليها المنع، ونفس هذه الدرجات لا ينطبق عليها المنع في مجتمعات أخرى.(٥٢) كذلك فان التفسير الثقافي ليس أكثر إقناعا، إذ كيف يمكن أن يكون الاساس وراء ظاهرة عامة كتلك، ثقافات متنوعة وأسباب جزئية؟(٥٣). إن منع الاتصال بالمحارم ليس طبيعيا، كما انه ليس ثقافيا، وانما هو في مفترق الطرق بين الاثنين، «فهو يعبر عن الانتقال من حالة طبيعية هي قرابة الدم، الى حالة ثقافية هي التحالف».(٥٤) إنه تدخل حاسم في مولد النظام الاجتماعي. فالمنع هنا يتخذ وضعا وسيطا وتأسيسيا، حيث انه لا يرجع الى مستوى النظام الاجتماعي، كما انه لا يرد الى مجرد المستوى الثقافي الذي يتميز بالمعيارية والقوانين الخاصة والالزام. انه ينتمي الى الميدانين في آن معاً. هو منع يقع على ملتقى الطبيعة والثقافة. ان التحالف او الترابط يلعب في هذا النظام دوراً تحكيمياً كاللغة. هو القاعدة الضرورية التي يضعها الانسان بدلا من النظام الطبيعي، وهو ما يعني القول ان منع الاتصال بالمحارم يحتوي على قواعد خاصة و«كود» Code معياري هو الثقافة، وطابع عام هو الطبيعة. «انه يقع في وقت واحد على عتبة الثقافة وداخلها، وهو، بمعنى من المعاني، الثقافة ذاتها».(٥٥) وان هذه الفرضية البنيوية توسع التساؤل، لأنها تأخذ في اعتبارها الجوانب السلبية والايجابية لهذا المنع، وتعطيه طابع التعاقد والاتصال الذي ينشأ ابتداء من روابط الزواج الذي يقوم على نظام التبادل.

ذلك أن الوظيفة الأولى لعلاقات القرابة هي إعادة الانتاج الاجتماعي للعلاقات الانسانية، ودوره منع الاتصال بالمحارم عبر ضمان توزيع النساء، وضمان خلق علاقة متبادلة واتصال بين الاسر المختلفة، لانه يلزم بتكوين أسر جديدة، ومن ثم استمرار وجود الجماعة، وهو ما يعني انه لم يوجد إلا لكي يضمن ويؤسس نوعا من التبادل، مباشرة او بطريق غير مباشر.(٥٦)

وهذه الظاهرة لا تنص على تحريم الزواج بالأم أو الأخت او الابنة، بقدر ما تبتغي ضرورة إعطاء هذه الأم او الاخت او الابنة للآخرين. «فالمرأة التي ترفض لك، ترفض لأنها مقدمة لآخر.. ففي الوقت الذي لا أسمح فيه لنفسي بالاقتراب من امرأة لأنها ستكون من نصيب رجل آخر، سيكون هناك في مكان ما رجل يتنازل عن امرأة لكي تكون بالتالي صالحة لي».(٥٧) إن هذا المنع هو الذي يضمن المقايضة، كما ان المقايضة هي التي تفسر المنع. وهكذا فانه على مستوى الثقافة، يمكن التوصل الى وظيفة منع الاتصال بالمحارم، ليتبقى اكتشاف نسقه على مستوى الطبيعة، وهو ما يعني الانتقال من المقايضة Exchange الى التبادل Reciprocite ، باعتبار هذا الاخير الصورة العامة او المبدأ الذي يضمن لهذه الظاهرة صفة العمومية، ثم ننتقل من التبادل الى البنية الشعورية.

ويرى ستروس ان مبدأ التبادل إنما يجد التطبيق المناسب في التنظيم الثنائي Organisation dualiste للقبيلة، والذي فيه نجد اعضاءها ينقسمون الى قسمين تربطهما صلات معقدة تجمع بين العداء والألفة، وتتم مقايضة النساء عادة بينهما.(٥٨)

وستروس لا يعترف بهذا التنظيم كمؤسسة اجتماعية، كما اعتاد الاثنولوجيون ان يطلقوا عليه، وإنما كتقنين Codification لمبدأ التبادل. فقد كانت عادة الاثنولوجيين ان يفترضوا أولا وجود هذا التنظيم الثنائي، ثم يستنتجون بعد ذلك وجود زواج قائم على الاختيار من النصف المخالف. ويعارض ستروس هذه التصورات، ويراها تاريخية ومثالية، ويؤكد أن هذا النوع من الزواج وجد أولاً، أما التنظيم الثنائي فيهدف الى ان يكيف له النظم الاجتماعية، وهو ما يوضح ان الاولوية هنا لعلاقة حالة Un rapport immanent منظمة لها معقوليتها الداخلية، دون أن يكون لهذه الاولوية أي وجود سابق في الزمن. إذ اننا هنا بصدد خصائص منطقية حالة، لا تعتمد على نية المشرع او على احداث التاريخ. ان هذا المنطق يختبئ في بنية لا شعورية، تمثل الخلفية العطائية للتبادل، وتضمن ظهوره، وتفسر ظهور المقايضة، وهي نفسها التي أظهرت اللغة، خصوصا وان كليهما (الزواج الخارجي واللغة) لهما نفس الوظيفة الاساسية، وهي الاتصال بالآخرين، والتكامل بين الأنا والغير.(٥٩)

من هنا، فان نظام القرابة لا ينفصل عن اللغة، بل هو لغة، من كونه: «لا يرد الى روابط موضوعية للدم بين الافراد، إنما يوجد في أذهانهم فقط».(٦٠)

ماركيوز واللغة وحيدة البعد في المجتمع الصناعي:

ويجيء اهتمام ماركيوز بدراسة هذا الموضوع، متسقا مع توجهات مدرسة فرانكفورت Frankfurt School ، باعتباره واحدا من أبرز منظريها. وتقوم هذه التوجهات على اساس من فكر نقدي، يؤكد على أهمية العنصر الذاتي في النشاط الواقعي، وعلى الدور الذي تلعبه الثقافة والحياة اليومية في بناء القوة.

ولهذا السبب، رفض ماركيوز معالجة قضية اللغة في المجتمع الصناعي، عبر مبادئ الوضعية المنطقية، موضحا عدم كفاءتها في التحليل اللغوي، لأنه رآها تهتم باللغة المباشرة وتهمل التصورات، ومن ثم تردم الفوارق بين المفاهيم، وتحاصر الأفكار داخل عالم مبتور، هو عالم القول العادي، حين تتخذ من علاج الالتباسات التي تنشأ عن سوء الاستخدام الشائع للغة مرجعا لها، بما يعني استبعادها للتصورات التي تتجاوز هذا الاستخدام.

وقد عالج ماركيوز قضيته، في اطر دراسته لقضايا ومشكلات الانسان في المجتمع الصناعي، المتقدم، يستوي في ذلك لديه المجتمع الرأسمالي منه والاشتراكي «السوفييتي»، ليكشف الجانب المخفي تحت رمزيات هذا المجتمع. وفي نظره، يستهدف هذا المجتمع، تقليص عالم الفرد الداخلي وبالذات مجال اللغة، بواسطة تكريسه للغة وحيدة البعد One- dimensiomed Lasnguage تستبعد من تراكيبها ومفرداتها كافة الافكار والمفاهيم النقدية، وهي اللغة التي تتضح بوجه خاص لدى محترفي السياسة وصناع الرأي العام، حيث تتبدى عارية من التوتر والتناقض والتطور والصيرورة، لتضحى لغة عامية، سلوكية، بلا تاريخ ولا أبعاد، او بكلمة واحدة، لغة مقفلة، منغلقة على ذاتها، تبقي ما هو خاص في نطاق محدود، وتمنع ارتباطه بالبناء الاجتماعي العام، كي يصبح بالامكان حصره ومعالجته، على نحو يكفل حسن سير النظام في مجموعه.(٦١)

ذلك ان تقدم العلم والتكنولوجيا في هذه المجتمعات الصناعية المتقدمة، فرض ضربا من الهيمنة، تحولت اللغة في سياقه الى مجرد سفسطة، تقوم على تأكيد بأن كل ما في الانسان يجد شرحه في شبكة العلاقات والروابط، داخل منظومة مشيدة على مختلف المستويات العلمية والاجرائية في هذه المجتمعات. ومن ثم، فكل اعتراض كلامي يبدو ضربا من العبث، حيال التماسك الموضوعي، والذاتي معا لهذا الجهاز المنظم الضخم، الذي يخترق بزخمه كل كثافات العالم الخارجي والعالم الانساني، ويحدد بلعبة متحولاته أشكال العلاقات والتصرفات والتعابير كلها. «وهكذا ينشأ نموذج للفكر والسلوك وحيد البعد، تستبعد فيه الأفكار والآمال والأهداف التي تتجاوز بمحتواها الكون القائم للعقول والفعل، او ترتد الى اطار هذا الكون».(٦٢)

وبهذه الكيفية، يقوم تحليل ماركيوز النقدي للغة المجتمع الصناعي المتقدم، على النفاذ الى ما وراء ظاهر الكلمات، للكشف عن كوامن هذه اللغة في العلاقات الاجتماعية المستمرة بها، والتي غالبا ما يحاول هذا المجتمع حجبها.

ولكن ما هي الآليات التي يتخذها المجتمع الصناعي المتقدم في هذا الصدد؟

يبادئ ماركيوز بالتأكيد على آلية تشييئ reification اللغة التي يلجأ اليها هذا المجتمع، حين يعاينها ككيان مفارق للفعل الانساني، مما يفضي الى إقامة ثنائية من اللغة والقيم، تقوم بتكريس وخدمة واقعه الراهن، بواسطة نظام اقتصادي تقني، يتكفل بحاجات إعادة الانتاج الاجتماعي. فلديه، يمثل المجتمع الصناعي المتقدم تجسيدا للتشيؤ، وذلك بتفكيكه للوحدة العضوية والترابطات الانسانية في العمل البشري والحياة الاجتماعية، من خلال جعل الاشياء منفصلة، مجزأة، خاضعة للاغتراب. وفي هذا الوضع، تتحكم القيمة الصنمية fitichist للسلع بشكل آلي على الكائنات، مخضعة اياها لمعيار الكم، والقيمة التي تتحدد من خلال الطبيعة الاقتصادية التي تسقط منطق السوق والسلع على الذات والأشياء، بما يشي بتحويل كل ما هو تجريدي الى مادي، يتحكم فيه التشيؤ.

وهذا التشييئ يحول عالم القول الى انعكاس للعالم التقني، اذ انه يضحى تعبيرا عما ينجح وعما يمكن صنعه. فلا تعود اللغة ادراكا للوجود والانسان، بل تصير مجرد استعادة عقلية لعالم موضوع وظاهر، عالم ادنى، وبذا تصبح أداة من الدرجة الثانية للتنبؤ بعمليات والتحكم بأدوات إجرائية. وتقوم هذه العملية على: «اختصار المفهوم في صورة محددة، والتطور المقموع

في صيغ سحرية صادقة بذاتها، والتحصن ضد التناقض، وتوحيد الشيء والشخص بوظيفته، وكلها اتجاهات تكشف العقل الواحد البعد في اللغة التي يتكلمها».(٦٣)

عبر هذا، يتم تحويل اللغة الى جزيئات ثابتة، عاطلة، لا تحيل الى اكثر مما تعني ظاهرا ومباشرة، اتساقا مع تقسيم المجتمع الى أفراد، الى حالات خاصة، الى ذرات، يعيش كل منها في مداره الخاص، ولا يعي الحالة العامة التي يشكل فيها حالة خاصة.

اما الآلية الثانية التي يتخذها المجتمع الصناعي المتقدم نحو اللغة، فتقوم على تسييد معنى واحد ووحيد لها، أو ما يسمى «لغة الكليشيه». هذه الطقوسية، وهذا المعنى الواحد للغة، ونسيان كثافتها، والتقوقع في «عالم القول المغلق» يفضحه ماركيوز، حين يرى هذا المجتمع قد استولى عليه باسم عقلانيته الخاصة.

من المرجح ان هذه الظاهرة وجدت دوما بوصفها احدى نزعات اللغة، إلا أننا في المجتمع المعاصر الآخذ بالتقنية نشهد هيمنة هذه النزعة. ويتساءل ماركيوز: هل ستكون لها الكلمة الاخيرة؟ انها تترجم نفسها بصيغة لغوية جديدة. هي الكلمة التي تأمر وتنظم، والتي تحرض الناس على العمل والشراء والموافقة والإذعان، وهو الاسلوب الذي ينقلها، حيث بناء الجملة يتلخص ويتكثف كي ينعدم كل توتر وكل فسحة بين مختلف أجزائها، وهو ما يتضح كمثال في استخدام فعل الأمر في لغة الاعلان الامريكية (اشتروا، كلوا، اشربوا...) اللغة هنا تنزع الى التوحيد بين محتوى المفهوم الفكري، والكلمة التي تعبر عنه بطريقة عامة وموحدة. «إن اللغة لا تحيل إلا الى السلوك الذي كيفته الدعاية ووحدته فتصبح كليشيها، وتتحكم بهذه الصفة المحكية او المكتوبة. وعندها يحول الاتصال دون نمو الحواس نموا أصيلا».(٦٤)

وتبدو الآلية الثالثة في تكريس وهم الحقيقة، بواسطة استخدام أساليب نمطية للغة. إذ يلاحظ ماركيوز ان المجتمع الصناعي المتقدم يمارس صناعة توجيه العقول عن طريق الكليشيهات والشعارات والاختصارات والعبارات الجاهزة ready- made sentences ، الامر الذي يبرر امتداد استعمالها، وتسطيح دلالتها، وتمييع المعنى الحقيقي للمدلولات. ويضرب أمثلة على ذلك، بعبارات تنتشر في المجتمع الامريكي مثل «القنبلة النظيفة»، و«تايلور اب القنبلة الهيدروجينية» و«فون براون مخترع الصواريخ العريض المنكبين»... الخ. «ومثل هذه التعابير، وهو امر ليس صدفة، يتردد بصفة خاصة في كلمات تربط التكنولوجيا بالسياسة وبالنزعة العسكرية، وتدمج بين مصطلحات تنتمي لمجالات او كيفيات مختلفة في كل شامل».(٦٥)

ويلجأ ماركيوز الى كشف خداع هذه اللغة ووهمها وعناصر السلب الكامنة فيها، بالتساؤل حول شرعية ومضمون امتداد هذه التعابير: فوصف مخترع القنبلة الهيدروجينية بانه اب هو خداع مقصود يربط الحنان بالتدمير، فيستخدم العبارة الاولى الشعرية (أب) لمحو فاعلية العبارة الثانية الفعلية (القنبلة الهيدروجينية). وفي هذا يتبدى دهاء العقل وخداعه في الجمع بينهما، حيث: «مؤالفتهما تساعد على الجمع بين النقائض».(٦٦)

ونأتي الى آخر الآليات التي يتخذها المجتمع الصناعي نحو اللغة، والتي يحددها ماركيوز في الاستخدام الوظيفي للغة.

ذلك ان اللغة المغلقة والمستبدة في هذا المجتمع، تندمج مع المقومات الاساسية للتنظيم الاجتماعي، فتصبح افضل أدوات الرقابة والقمع ذات الصبغة العقلانية التي تزيد من فعاليتها، إذ تتعاون على دمج الافراد، والتحكم في الجماهير، ليس فقط حسب نوع القيم التي تتنادى بها، ولا كجهاز انتشار للتقنية ، بل أيضا على شكل الاتصالات المنقولة، ونمط الإعلام المقدم، والآراء التي تبتدعها، والدعاية والاساليب التي تفرضها، ونمط الخطاب الأدبي، والبحث العلمي المندمج أكثر من أي نشاط آخر في اقتصاد المؤسسات العملاقة والشركات الكونية.

ويوضح ماركيوز انه في المجتمع الامريكي، يتم استلاب عقول الجماهير، عندما تنسب الأشياء لهم، كي تبدو وكأنها نابعة منهم وصادرة عنهم. «وتتأسس هذه العلاقة عبر لغة مصطبغة، بصيغة شخصية، تلعب دورا فاعلا في وسائل الاتصال الجماهيري: هذا عضوكم (أنتم) في الكونجرس، وهذه دربكم (انتم)، وهذا مخزنكم (انتم) المفضل، وهذه صحيفتكم (انتم).. لقد جلب خصيصا (لكم).. انه يدعوكم (انتم)... الخ. وبهذه الطريقة ، فان الاشياء والوظائف العامة المفروضة، الموحدة المعيار،تتمثل كما لو كانت قد صفت (خصيصا لكم). ولا يهم كثيرا ان صدق الافراد المعنيون هذه

اللغة أم لا، لأن فاعليتها تكمن في انها تشجع وتسهل توحد الافراد ذاتيا مع الوظائف التي يؤدونها هم والآخرون في المجتمع.(٦٧)

بل ان اللغة في غالب الخطاب الأدبي بهذا المجتمع الصناعي المتقدم تظل مهمشة، لا صلة لها بالعالم الكلي، انها بتعبير ماركيوز «عالم من الانشاء المغلق». فالنظام يرفض مضامين هذا الخطاب «الهدامة»، ويحاول ترويضها كمنتوجات ثقافية «غير مؤذية»، يستطيع استهلاكها، دونما خطر، بعض اصحاب المخيلة الخصبة. كذلك يلاحظ ماركيوز ان لغة البحث العلمي في هذا المجتمع اصطلاحية شديدة التعقيد، يصطنعها الباحثون الاجتماعيون ويتوارثونها، بعد إضافة المزيد من التعقيدات عليها، وتلك لغة يراها تشكل حاجزا يقف بين العقل والفهم، وتخفي الصورة الحقيقية القبيحة للمجتمع، وتخدم اهداف الترشيد الوظيفي لكل العمليات الفردية في الجهاز المعقد للمجتمع الرأسمالي.

على أن الامر هنا لا يقتصر لدى ماركيوز على هذا المجتمع الرأسمالي، اذ يرى ان النظام السوفييتي كذلك يستخدم الصيغ الماركسية التقليدية كشعارات سحرية يخلب بها ألباب مواطنيه، ويخدّر بها عقولهم كي تنتشر بينهم روح المسايرة والرضوخ، وهي نفس الروح المميزة لإنسان المجتمع الرأسمالي، «فهذه اللغة المصطبغة بصبغة الطقوس، تحتفظ بالمحتوى الاصلي لنظرية ماركس على انه حقيقة ينبغي الاعتقاد بها، لكنها تفتقد ذلك في التطبيق الذي يظهر على نحو مخالف تماما».(٦٨)

إنها اللغة الوظيفية كلغة ادارة شمولية للوجود، والاتصال الموجّه، الذي يكمل السيطرة على البشر والتحكم فيهم، ويفرض التوحيد البشري، ويمارس الرقابة والعنف على الملكات والقوى، وهي أيضا «لغة معادية تماما للتاريخ، لأن العقلية البراجماتية التي تصوغها لا تفسح إلا مكانا واهنا واستخداما ضعيفا للعقل التاريخي.. اعتبارا من انه اذا ما جمد السلوك اللغوي المنظور التصوري، واذا وقف ضد التجريد والتوسط، وإذا استسلم للوقائع المباشرة، فانه يرفض الإقرار بالعوامل القائمة وراء الوقائع، بل يرفض الإقرار بهذه الوقائع ومحتواها التاريخي».(٦٩)

تقييــم نقــدي:

عبر تلك المباحث والنظريات والمساهمات، وبرغم ما يراه الانثروبولوجي الامريكي رالف لنتون r.Linton من ان: «دراسة اللغة يمكن ان تجري دون اهتمام كبير بعلاقاتها مع الجوانب الاخرى من النشاط الانساني».(٧٠) فلاشك ان التقاء الدرسين اللغوي والانثروبولوجي قد أثمر بعضا من النتائج الايجابية، يقف عى رأسها الخروج على النمط السائد في الدرس اللغوي، الذي كان يعلي من شأن الدراسات النصيّة غير المباشرة، وذلك باحتفائه بالبحث الميداني المباشر، وان جاز القول ان دوصوسير كان الاسبق في هذا المجال، حين قضى بعض الوقت في منطقة لوثينيا Luthenia يدرس لهجات سكانية دراسة ميدانية، وكان من نتائج تلك الدراسة توصله لمبدأ مهم، حول ان الوثيقة اللهجية الشفاهية اصدق من الوثيقة المكتوبة لدراسة منحى لغة من اللغات.

ومع ذلك ورغمه، فان غالب الدراسات حول اللغة والثقافة ، لا تسلم من التعجل في إقامة الصلة بين البنى اللغوية، وبين مجموعات من الظواهر الاجتماعية الثقافية المدروسة في صورة مسطحة. ذلك ان المجتمع وثقافته، لا يمكن أن يحدا أو يختزلا في نطاق اللغة. صحيح ان عدم وجود علاقة بين نظام الثقافة ونظام اللغة يجعل من النشاط الانساني نوعا من العلاقات الفوضوية المتناثرة، التي لا تقوم تعابيرها وظواهرها على روابط مميزة، لكن الاصح ان تحليل المجتمع وثقافته لا يمكن أن يتم من خلال صورة لغوية ثابتة.

وتورد شارلوت سيمور – سميث Ch. Seymour Smith، ان تبني النماذج اللغوية في تفسير وتحليل النظم الاجتماعية والثقافية، يثير صعوبات فكرية ومنهجية، تتحدد في مدى مصداقية اللغة كنموذج رئيسي يعتمد عليه في تحديد بنى التصنيف او الفكر، وكذلك في مدى مشروعية الثقافة والتنظيم الاجتماعي كأنظمة اتصال، يمكن تحليلها بنفس الطريقة التي يتم بها تحليل بنود اللغة.(٧١)

ويلمس اللغوي المصري محمود فهمي حجازي هاتين الصعوبتين، حين يرى ان اللغة لها نظامها الخاص بها، وان مفرداتها لا تطابق مفردات الوصف الاثنوجرافي، ذلك انه لو كانت المطابقة مباشرة، لقلنا بان عدد

المداخل المعجمية يطابق محتويات الوصف الاثنوجرافي الكامل دون زيادة او نقصان.(٧٢)

كذلك ينتقد رومان جاكوبسون R. Jakobson فرضية سابيروهورف. مذكرا: «ان هذه الفرضية توحي بوجود شبكة من العلاقات الخصبة المتبادلة بين مجموع مفاهيمنا القواعدية وبين ما في عقليتنا قبل الشعورية والاسطورية والشعرية من صور أليفة. لكن هذا لا يسمح لنا بافتراض علاقة إلزامية ما بين المدونة الكلامية وعملياتنا عند إنشاء المعاني الخالصة، او ان ترتبط منظومة المقولات القواعدية بتصوراتنا عن العالم الموروثة عن الأجداد».(٧٣)

ولا تسلم الأسس المنهجية التي صاغها الانثروبولوجيين أيضا من هذا النقد، مثال ذلك الاعتراضات العديدة حول منهج الفهم الذاتي، الذي تتخذه الانثروبولوجيا المعرفية في دراسة الطريقة التي تعمل على تنظيم خبرات الافراد، عن طريق تحاليل المقولات اللفظية التي يستخدمونها في التعبير عن هذه الخبرة، وهو ما يتضح في قول سابير: «انه من الصعب فهم الفعل الذي يصدر عن شخص ما، حتى اذا قبلنا ضمنيا التعابير التي تفسر هذا الفعل. وكذلك عندما يقوم باحث بوضع تقرير عن أفعال جماعة في ثقافة ما.. في الوقت الذي لا يكون عنده أي تفسير لهذه الثقافة. إذ قد ينجح في تقديم صورة تتفق مع ما يراه ويسمعه، ولكنه لا يستطيع ان يصوغ هذه العلاقات في شكل مصطلحات تكون مفهومة ومقبولة من لدن اصحاب الثقافة ذاتها، فالاسباب التي قد تكون مقبولة لديهم بازاء نوع معين من السلوك، قد لا تكون مقنعة بالنسبة له في تفسيره. وغالبا ما يفشل هذا الباحث في ملاحظة الجوانب المهمة في افعال أعضاء هذه الجماعة،والتي تعطي اهمية لما هو موجود في عقول هؤلاء الناس، الذين عندهم القدرة على فهم هذه الافعال، فالاشكال المهمة التي قد تبدو واضحة له، قد لا يكون لها نفس الاهمية عندهم».(٧٤)

ان المنطلق الرئيسي لأطر تلك البحوث النظرية والمنهجية وهو حقيقة ان اللغة ليست سوى نتاج اجتماعي، منطلق صحيح، إلا ان تلك البحوث قد أهملت حقيقة اخرى، وهي ان اللغة اقل النتاجات الاجتماعية تأثرا بما يطرأ على الجماعة من تغيرات، بعبارة اخرى، فان اللغة كأداة للاستمرار الاجتماعي، تظل محتفظة بقواعدها ومفرداتها عبر مراحل تاريخية طويلة وحافلة بالتغيرات. وبالتالي فان الاعتماد على تحليل اللغة، للتوصل الى شخصية الجماعة، يغفل ما يطرأ على تلك الشخصية من تغيرات قد تكون اساسية عبر عصور طويلة، تظل فيها اللغة نسبيا على حالها.(٧٥)

الأمر إذن يبدو بحاجة الى بذل جهود مبدعة، تدفع الى تقصي واستغوار العلاقة بين اللغة والثقافة، والاهتمام باشكالياتها وتساؤلاتها، خاصة مع تأثير نذر العولمة راهنا في تشظي اللغة وتناقض مدلولاتها، وتوسع «سوقها الكوني».

ها نحن نتقدم في المساءلة حين نومئ الى وعود بحثية مطروحة، تقدم أجوبة لم تستطع بعد الانثروبولوجيا ان تشارفها.

الهوامش

١ – بيربورديو: اسئلة علم الاجتماع– حول الثقافة والسلطة والعنف الرمزي، ترجمة ابراهيم فتحي، دار العالم الثالث، القاهرة ١٩٩٥، ص١٣٩– ١٤٩.

٢ – Sapir E.: Selected Writings in (Language Culture and Personality). Edited by D. Mandlebaum University of California Press. Brkeley- Los Angles. P161.

٣– - Boas. F: Handbook of Amercan- Indian Languages (Vol.1) Bulletin 40 Washington 1990. P73.

٤– - Benevenist. E: Problemes de linguistque generale (Tome 1). Gallimant. Paris 1974. P38.

٥ - ابوالفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق الشيخ محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ص٤٤–٤٥.

٦ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص٧٣.

٧ – ابوعثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨، ص٢١.

٨ – سيف الدين ابوالحسن الآمدي: غاية المرام في علم الكلام، تحقيق حسن محمود عبداللطيف،منشورات المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة، ١٩٧١، ص١٢١.

٩ – عبدالقاهر الجرجاني: اسرار البلاغة في علم البيان، نشر محمد رشيد رضا، القاهرة، ١٩٥٩، ص٤٣.

١٠ – ابوالنصر الفارابي: احصاء العلوم، حققه وقدم له وعلق عليه عثمان أمين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨، ص٥٧.

١١ – محمد الجوهري: الانثروبولوجيا– أسس نظرية وتطبيقات عملية، مطابع سجل العرب، الطبعة الاولى، القاهرة ١٩٨٠، ص٤٠.

١٢ – Hymes. D: Language in Culture and Society New York- London. 1964 P.xxlii.

١٣– - Ibid. P5.

١٤– - Argyle 1.

١٥- Birdwhistel. I.RL: Kinesics and Context Essays on body motion Communication. University of Pennsylvania Press. Philadelphia. 1970. P83-89.

١٦ - ايكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص٢٩٩- ٣٠٠.

١٧ - Olmstdt. DL: Etholinguistics so for in J.B Caroll. Studies in Linguistics. Harvsrd University Press. 1969. P112.

١٨- Ibid. P149- 1932.

١٩- Martinet. A: Elements de linguistique generale Paris 1973 P72.

٢٠- Ullmana. S : Precis de Semantique Francaise A. Francke Berne. 1983. P75.

٢١ - Levi- Strauss. C: :La Pensee Sauvage Paris 1962 P31.

٢٢- Frank. C.O: A structural description of Subanun in W. Goodenough (ed) Exploration in cultural Anthropology. Mc Graw Hill. New York 1964. P92.

٢٣- Mathore. G: La methode en Lexicologie Domaine Francais Didier. Paris 1983. P88.

٢٤ - محمد صالح بن عمر: العربية وثورة المناهج الحديثة، دار الرياح الاربع للنشر، تونس، ١٩٨٦، ص١٥٧- ١٧٦.

٢٥ - Barnoum./ V. An introductiom to Athropology (Vol. 25) Ethnology. The Dorsey Press Homework. 1982 P357- 357.

٢٦- Frake C.O. OP. Cit. P81.

٢٧- Frake C.O: How to ask for a drink in Subanum in J. Pride and J. Holmes (eds). Sociolinguistics. Penguin Books LTD. England. 1979. P260- 267.

٢٨- Gumperz. I. I. And D. Hymes. Directions in Socioinguistics- The Ethnography of Communication. New York 1972. P61.

٢٩- Hymes . D: The Ethnography of Speaking in (Readings in the Sociology of Language). I.A Fishman (ed) Mouton Publishers- The Hague. Paris- New York 1977. P13.

٣٠- Ibid. P19.

٣١- Stline. I : A Propos du Marxisme en Linguistique Edition de la Nouvelle Critique. Paris 1979. P28.

٣٢- Malinowski. B: Magic Science and Religion and ether essays The Free Press London 1968. P243.

٣٣- Malinowski. B: The problem of meaning in Primitive languages. Supplement I, in Ogden and Richard. The meaning of meaning. Routledge and Kegan Paul. London 1969. P296-336.

٣٤- Ibid. P180.

٣٥- Malinowski . B. Magiq. Science and Religion Op. Cit. P173-175.

٣٦- Ibid. P180.

٣٧- Firth. I.R: Ethnograpjic analysis Language with refrence to Malinowsks views in (Selected Papers) m N.Palmer (ed). Longmans . London 1968. P137.

٣٨- Sapir. E: Selected Writings (Vol.2) Barkeley- Los Angelos 1963 P104.

٣٩- Ibid P111.

٤٠- Ibid. P113.

٤١- Ibid. P118 .

٤٢- Ibid P78

٤٣- Thorner. I: German words. German Personality and Protestanism in (Psychiatry). On* . 1985 P403-441.

٤٤- Kecskemeti P. and N. I,eites: Some Psychology No 27 . 1948 P91-132.

٤٥- Shouby. E: the influence of the Arabic language on the psychology of the Arabs in (Middle East Journal) No 5 1951 P298.

٤٦- Yaguello . M : Les mots et Les Femmes Psyol. Paris 1978.

٤٧- Chelli . M : La Parole Arabic- Une thcorie de la relativite des Cultures. La Bibliotheque Arabe. Sindibad. Paris. 1980 .

٤٨- Levi- Strauss. C :L`Homme nu in (my thologiques). Vol.4 Paris 1971. P614.

٤٩- Levi- Strauss. C:La Pensee sauvage Plon Paris 1962. P70-75.

٥٠- Levi- Strauss. C: Anthropologic Strueturale Paris 1958. P101.

٥١- Levi- Strauss. C: Struetures elementaires de la Parent. Paris 1949. P68.

٥٢- Ibid P14-16

٥٣- Ibid P43

٥٤- Ibid P36

٥٥- Ibid P14

٥٦- Ibid P60

٥٧- Ibid P64- 65

٥٨- Ibid P87

٥٩- Ibid P565

٦٠- Ibid P569

٦١ - هربرت ماركيوز: الانسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩، ص١٦١.

٦٢ – المرجع نفسه، ص١٢.

٦٣ – نفسه ، ص٩٦.

٦٤ – نفسه ص١٠٨.

٦٥ – نفسه ص٩٢.

٦٦ – نفسه ص٨٧.

٦٧ – نفسه ص١٢٩.

٦٨ – Marcuse. H : Le Marxisme sovietique tradut Par B. Cazes Galimard. Paris 1962. P112.

٦٩ - هربرت ماركيوز: الانسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق ص٩٧.

٧٠ – رالف لنتون: الانثروبولوجيا وازمة العالم الحديث، ترجمة عبدالملك الناشف، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٠.

٧١ – شارلوت سيمور– سميث: موسوعة علم الانسان – المفاهيم والمصطلحات الانثروبولوجية، ترجمة باشراف محمد الجوهري، سلسلة (المشروع القومي للترجمة)، رقم (٦١)، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٤٢١.

٧٢ – محمود فهمي حجازي: المدخل اللغوي لدراسة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، وحدة التخطيط لجمع ودراسة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، مركز التراث الشعبي، الدوحة، ١٩٨٥، ص٣٦٦-٣٦٧.

٧٣ – Jakobson. R: Essais de Linguistique Generale Paris 1961. P81.

٧٤- Selected Writings of Edward Sapir in (Langauge and Mandlebum. D. (ed) Persinality) Berkely university Press. 1964. P564-567.

٧٥ – قدري حفني: الشخصية الاسرائيلية، دار الشايع للنشر، القاهرة– الكويت– امستردام، ١٩٧٨، ص٦٦.

الصور النمطية

بين الشرق والغرب

عمـر كـوش★

ظهر الاستشراق كفعالية من فعاليات التمركز الغربي على الذات، وقد شكل الشرق في إطاره موضوعاً لتفكير نتجت عنه دراسات وأبحاث وأقوال مختلفة، بدا فيها الشرقي نمطاً ملتبساً ومفعماً بالأساطير والتصورات المغلوطة، وظهر فيه الشرق مغايراً ومفارقاً لواقع الشرق ذاته، مع أن الشرق ليس كياناً واحداً، لكن الأبحاث والدراسات الاستشراقية صورته بناء على مسبقات وأحكام التمركز الغربي

بداية لا يمكن الحديث عن الغرب بوصفه كياناً واحداً موحداً، إذ هو لم يكن كذلك في يوم من الأيام. كذلك فإن الشرق لم يكن موحداً في يوم ما، لكن مفهومي الغرب والشرق استخدما ووظفا في سياقات غامضة، وساهم هذا الاستخدام في إنتاج صور نمطية (Stereotypes) ملتبسة عن الغرب وعن الشرق. فقد تحول كل من الغرب والشرق إلى مفهوم متمثل أو تمثيلي، بناء على ميتافيزيقا تنهض على تمركز ذاتي محاط بتمركزات عديدة داعمة له، فابتعد الوجود المتعين لواقع كل منهما، وغاب بذلك المعطى الواقعي للمفهوم، حيث نسجت مكوناته ومركباته وفق أشكال متخيلة ونمطية تستلهم كل إمكانيات التهميش والإلغاء، ليفقد المفهوم أي إمكان للجدل والرأي والتواصل.

وجهدنا هنا يرتكز على الكشف عن بعض آليات اشتغال الخطاب الميتافيزيقي في عملية تمثله للآخر بصفة عامة، والعمل على إبراز الأبعاد المتخيلة في هذا التمثيل، من حيث هي صور نمطية وأحكام ومواقف، بقدر ما تنهل من خزان رمزي يكثّف الوجداني والعقدي والقدسي، فإنها تتبلور في شكل تدخلات وإجراءات ومعارك. وهذا يقتضي الوقوف عند ما أنتجه الخطاب من طرق لإدراك وتمثل الآخر، والتساؤل عما يعبّر عنه من إرادة للمعرفة بالآخر، في مختلف التمثيلات، الأمر الذي يطرح أسئلة محرجة أمام الفكر المنتج له، ولنمطه المهيمن، خصوصاً

★ باحث من سوريا.

في هذه المرحلة التي تختلط فيها الرؤى والتصورات بالمصالح والرغبة في السيطرة على العالم.

صورة الآخر في الخطاب الغربي:

نهضت الميتافيزيقا الغربية على تقسيمات تدغدغ الذات وتروي عطشها المزعوم في التفوق، وتؤكد أفضليتها على الآخر، لذا مدّت هذه الذات بجسور مصطنعة تربطها بالإغريق، انطلاقاً من حمّى البحث عن ماض عريق وأصول ذهبية؛ وقد تمت، بناءً على ذلك، عملية إعادة كتابة تاريخ اليونان القديمة(١) بشكل يتماشى وأسطورة الغرب المدني والحضاري. ودعم ذلك النظرية التطورية، التي صنفت الشعوب والأمم إلى أصناف متمايزة ومتعارضة، مثل «متوحشون»، و«برابرة»، و«متمدنون»، وعليها نُسج التمركز الغربي، الذي يجد أصله النظري في التقسيم الأرسطوي للعالم القديم إلى إغريق وبرابرة، أو إلى أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة.(٢)

ثم استعاضت المسيحية في العصور الوسطى معيار الفصل التقابلي في ثنائية: إغريق / برابرة بمعيار فصل ميتافيزيقي آخر يقوم على ثنائية: مؤمنون/ كافرون، وهو فصل يعتمد على معيار الإيمان بالمسيحية دون سواها من الأديان، ويتماشى مع الطبيعة التبشيرية للمسيحية، التي شنت الحروب الصليبية على خلفية الصور الميتافيزيقية التي بنتها متخيلات التمركز اللاهوتي وتعاليمه الكنسيّة. ومع النهضة الأوروبية دُعم التمركز العرقي، وبرز إلى الواجهة معيار «التقدم» أو «المدنية» لفصل جديد بين الشعوب، حيث بدا الغربي صورة للتفوق والصفاء والقوة. ثم بدأت، في العصر الحديث، حركة الأوربة التي تجلت بإخضاع مجتمعات وشعوب العالم للنموذج الأوروبي، عبر مختلف أشكال الانتداب والاستعمار والسيطرة، ورأت القوى المسيطرة في الغرب الحديث ضرورة إخضاع الشعوب للنموذج الغربي بوصفه النموذج الأمثل والأصلح لمختلف الشعوب، واحتل الغربي (الرجل الأبيض) فيه القطب الأول في ثنائية: المتقدم/ المتخلف التي شكلت جوهر التفكير الميتافيزيقي الفلسفي الغربي الحديث.

الأنتروبولوجيا: المتوحشون/المتمدنون

أثرت مرتكزات التمركز العرقي الغربي على الذات على مختلف معطيات وإفرازات الثقافة الغربية، فأنتجت ضروباً من الميزات التي حاولت تصنيفها وفق نظم تراتبية وأنساق فكرية وعقلية، وخلقت معايير إقصائية للآخر وثقافته، ثم قامت باستغلال مختلف الصلات بين الشعوب وطرق حياتها لصالح مقتضيات التمركز. فالرحالة والمبشرون و«المكتشفون» الأوائل تعاملوا مع الآخر وفق منطق التمركز، وقدموا روايات وأقوالاً تقوم على معيار أفضلية الإنسان «المتمدن» على «غير المتمدن»، وساد مصطلح الإنسان «المتوحش»، ثم «البدائي» في أبحاث ودراسات التاريخ والأنثروبولوجيا والإثنولوجيا. وقد أخذت أقوال الرحالة والمبشرين الانتقائية ورواياتهم باعتبارها صورة تعبر عن واقع الشعوب «البدائية» أو «المتوحشة»، ثم ألصقت صفات وخصائص كثيرة بهذه الشعوب، ولعبت الأنثروبولوجيا دوراً هاماً في إشاعة هذه المصطلحات وانتشارها، إذ قدم العديد من الباحثين الأنثروبولوجيين تفسيرات ودراسات حول الفكر «البدائي» واختلافه عن الفكر «المتمدن». تدخل في هذا الإطار أبحاث ودراسات رائدي علم الأنثروبولوجيا «مورغن» و«تايلر». فقد كتب «تايلر»: «تؤيد الأدلة المتوافرة الرأي القائل إن الإنسان المتمدن بشكل عام ليس أحكم وأقدر من المتوحش فحسب، بل أفضل وأسعد، وأن البربري يقف بينهما»(٣)، هكذا يصنف «تايلر» البشر إلى ثلاث حالات هي: التوحش والبربرية والمدنية، ويؤكد أفضلية المتمدن على المتوحش والبربري، ويذهب «مورغن» متمادياً في إلصاقه الصفات الدنيا بالإنسان المتوحش بقوله: «يستدل على تدني الإنسان المتوحش في الموازين العقلية والأخلاقية، وعلى افتقاره للتطور والخبرة، وعلى خضوعه لشهواته الحيوانية وعواطف الدنيئة، من بقايا الفن القديم التي تظهر في الآلات الصوانية والصخرية والعظمية، ومن حياته في الكهوف في بعض المناطق، ومن بقاياه العظمية. كما يستدل على ذلك من الوضع الراهن للقبائل المتوحشة التي ما تزال في حالة متدنية

من التطور»(٤) . ومع تطور علم الأنثروبولوجيا فُندت الآراء والدراسات التي ألصقت الصفات البشعة والمتدنية بالشعوب التي خضعت لمعايير الغرب «المتمدن»، فعقلية الإنسان البدائي، كما بين كل من «ستروس» و«بوس»، لا تختلف بشكل جوهري عن عقلية الإنسان «المتمدن»، كما أن المكانة المتدنية والوضع الهابط اللذين ينسبان إلى المجتمعات اللا كتابية ليسا سوى نتيجة لمقارنتهما بمجتمعات حضارة قامت على ميتافيزيقا التمركز على الذات، وهي مقارنة تخفي أفكاراً مسبقة، وتقوم على معيار ومقياس ثقافة الأنثروبولوجي المنتمي إلى ثقافة التمركز وهو بحد ذاته أحد نتاجاتها . لكن حيادية الدراسات العلمية ونزاهتها تقتضي عدم جواز استخدام مثال ثقافي معين لدراسة مثال آخر، كون المعايير والتصنيفات تختلف اختلافاً شديداً بين مجموعات الثقافة المختلفة. كما أن مصطلحات «بدائي» أو «متوحش» أو« بربري» هي نتاج لعقلية التمركز ذاتها وصورها المتخيلة عن الآخر المختلف، بوصفها محاولة منها لإقصائه وتجريده من الصفات الإنسانية التي يتقاسمها الجميع. فليس هناك حدود فاصلة بين البشر في هذا المجال، رغم الاختلافات الواسعة، وإن وجدت فهي من صنع أوهام ميتافيزيقا التمركز والفصل والإلغاء .

ميتافيزيقا الاستشراق

ظهر الاستشراق كفعالية من فعاليات التمركز الغربي على الذات، وقد شكل الشرق في إطاره موضوعاً لتفكير نتجت عنه دراسات وأبحاث وأقوال مختلفة، بدا فيها الشرقي نمطاً ملتبساً ومفعماً بالأساطير والتصورات المغلوطة، وظهر فيه الشرق مغايراً ومفارقاً لواقع الشرق ذاته، مع أن الشرق ليس كياناً واحداً، لكن الأبحاث والدراسات الاستشراقية صورته بناء على مسبقات وأحكام التمركز الغربي. فالفصل الميتافيزيقي بين «الغرب» و«الشرق» لم يأخذ باصطلاحه المكاني والجغرافي، بل في تأكيد التباين الثقافي والسياسي والأيدلوجي بينهما في انفصامهما، لذلك فإن الاستشراق ليس ظاهرة خلقتها ظروف تاريخية محددة(٥) . كما أنه لم يشكل، عبر تاريخه، إفرازاً لحاجات ومصالح الغرب الحيوية المتصاعدة، بقدر ما كان إفرازاً، قد لا نغالي إذا قلنا «طبيعيا»، لعقل ميتافيزيقي متمركز على ذاته، همّه الأساس إنتاج الآخر (أي آخر) وفق صور رغبوية ومتخيلة، تعتريها تشوهات الإحالة والفصل والمعايير الميتافيزيقية التي وسمت مجمل تاريخ الفلسفة الميتافيزيقية الغربية. وهكذا، تظهر ميتافيزيقا الاستشراق الذات الغربية في زهوة تفوقها وقوتها وسطوتها، بينما تزيِّف ثقافة الآخر الشرقي (خصوصاً الإسلامي) وتحتقر ثقافته ولغته وديانته ووجوده، وتضعه خارج التاريخ، وخارج الفضاء الكوني المشترك الذي يناضل من أجله الجميع، مجردة إياه من القيم الإنسانية المشتركة، قد لا ينطبق هذا التوصيف على توجهات وجهود بعض كبار المستشرقين، إنما على مجمل حركية وفعالية الاستشراق، خصوصاً خلال مراحل اقترانها بالمدّ الاستعماري .

من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا

كان الاستشراق مجالاً لتطبيق ونشر العلم الحديث في الشرق، لكنه جعل من الشرق ميداناً أنثروبولوجياً وإثنولوجياً مجرداً من قيمه وتاريخه، وظهر، وفق توصيفاته، الشرقي: العربي والتركي والفارسي، صورة للشهواني القاسي، أو صورة البربري الفظ، خاصة الشمال أفريقي. يجمع بين هذه الصور دين بسيط وبدائي ومتعصب وعدواني هو الإسلام، وكانت مسيحية القرون الوسطى قد بنت هذه الصور، ونسجتها مخيلة تمركزها اللاهوتي الذي دفع إلى حدوث أكبر مواجهة دينية بين الإسلام والمسيحية خلال الحروب الصليبية .

ورغم أن الأنثروبولوجيا نمت وتطورت مع تطور العلوم الحديثة، غير أنها شهدت تغيرات كثيرة وواسعة، تغيرت معها النظرة إلى الآخر، الشرقي وغيره، وشهد معها الاستشراق تغيراً واضحاً، من عالم مثبت يقوم على ماهوية ثقافية حسب تعبير «مكسيم رودسون» ويشده الماضي وصراعاته ونظرته الإقصائية، إلى عالم ينتقد

المركز ويسعى نحو عالمية تفترض «وجود طبيعة إنسانية مشتركة، تنادي بتساوي الطاقات الكامنة للثقافات من أجل تحقيق ما هو إنساني»(٦). ومع ذلك لم تفلت الأنثروبولوجيا الاستشراقية من عقلية النموذج الأوروبي الأصلح والأفضل، خصوصاً حين يتعلق الأمر بالدراسات الإسلامية. فقد خضع الإسلام إلى تاريخ شرقنة أوربية بدءاً من القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين، حيث وضع في قفص الاتهام، وتعرض لمختلف أنواع الرفض خصوصاً شخصية النبي، وشكك في أسس المجتمع الذي انبنى على دعواه، وعممت الدراسات الأنثروبولوجية والإثنولوجية على المجتمعات الإسلامية، مثل تلك التي قام بها «وسترومارك» و«ج.تيلون» وغيرهما على قطاعات وبنى بسيطة شملت بعض القبائل في الجزيرة العربية واليمن، وبعض قبائل البربر« الأمازيغيين» في الجزائر والمغرب، ومجموعات قبائل الطوارق في الصحراء المغاربية الكبرى وسواها. إن ثقافة وتقاليد هذه المجموعات لا تنطبق على القطاعات الغالبة في المجتمعات الإسلامية، كما إن مثل هذه الدراسات تنم عن ممارسة إثنولوجية غير علمية وغير دقيقة ويحكمها منطق استعماري في أغلب الأحيان.

ربما من الضروري، في هذا المجال، ذكر نموذج مغاير لهذه الدراسات، ويحضر هنا مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية «كلود ليفي ستروس»، فقد بينت دراسات هذا الفيلسوف والأنثروبولوجي تهافت صور التمركز العرقي الغربي، وقام بدراسات تخص المجال الإسلامي، حيث بدأ بدراسة الفن الإسلامي والفن «الشرقي»في الهند والبلدان المجاورة لها، من خلال علاقة الأجزاء بالكل، كما انه درس هندسة المقابر والأضرحة، وقدم تأملات للفن المغولي الإسلامي مبنية على تحليل أنثروبولوجي تنتهي بفلسفة التاريخ، واستعان بالتحليل النفسي الأنثروبولوجي، وقدم أبحاثاً ذات قيمة علمية عالية في كتابه «المدارات الحزينة»، إلا أن استنتاجاته وشروحها اعتراها سوء فهم ولغط كبير، خاصة عندما نقلها إلى فلسفة التاريخ(٧) ، من بين هذه الاستنتاجات: التعارض بين الإسلام الجامد والخالد مع المسيحية والبوذية، واللاتسامح البنيوي للإسلام، إضافة إلى التناقض ما بين الأحجام الواسعة لخارج القبر وبين ضيق مساحة القبر الذي يضم الميت. كل ذلك يبيِّن مدى بعده عن الثقافة الإسلامية وفلسفتها وميراثها، ويعكس إرث وثقل إفرازات التمركز الذاتي للغرب التي طالت حتى عالما كبيرا في مثل مكانة «ستروس» .

كانت مسيحية القرون الوسطى قد بنت هذه الصور، ونسجتها مخيلة تمركزها اللاهوتي الذي دفع إلى حدوث أكبر مواجهة دينية بين الإسلام والمسيحية خلال الحروب الصليبية

أنشودة رولان

وفي القرون الوسطى وبدايات النهضة الأوروبية، وهي الفترة التي شهدت الحروب الصليبية، وشكلت الصورة النمطية للآخر، يمكن أن نأخذ، كمثال، «أنشودة رولان» التي تعدَ من أقدم «أغنيات المآثر» الفرنسية، والتي يرجع تاريخ كتابتها المختلف عليه إلى الأعوام ١٠٨٦ و١١٢٠، حيث ينهض موضوع الأنشودة على حدث تاريخي محوَر. إذ تحور الأنشودة حادثة مقتل أحد القادة العسكريين، ويدعى «رولان»، في معركة بين جيش «شارلمان» وجماعة مسلحة من الباسك، وتتفنن في سرد بطولات «رولان» وصديقه «أوليفييه» قبل أن يقتلا في المعركة.

وتتلخص فكرة هذه الأنشودة في أن الكفار على خطأ والمسيحيين على صواب، وتشكل هذه الضدية قاعدة ثابتة في كتابات القرون الوسطى، حيث تقسم العالم وفق منطق ميتافيزيقي إلى قسمين متقابلين، أحدهما يمثل عالم الخير والآخر عالم الشر، والصراع بينهما هو صراع «بين عالم الظلمة وعالم النور، عالم الحقيقة وعالم الضلال، عالم الإيمان وعالم الكفر». وتلصق الأنشودة وأغنيات المآثر الأخرى التي تلتها كل الصفات السلبية بالسرزانيين، حتى ليبدو العربي فيها وكأنه وحش كاسر ليس لديه قيم إنسانية، فالمسلمون في الأنشودة هم عبدة أصنام، «يوزعون أدعيتهم على آلهة ثلاثة: محمد وأبولان

وترفاغان، إضافة إلى أنهم يتقنون أعمال السحر والشعوذة»(٨). وتمثل هذه الأنشودة نموذجاً للجهل الناجم عن الوهم والتخيل، إذ تقترح «العماد» كحل تبسيطي لإخضاع الآخر واحتوائه، و«هو توجه سوف يترسخ في الوعي الأوروبي في العصر الوسيط».

الصور النمطية عن الآخر: الظاهرة الصليبية

لم يشهد تاريخ حوض الأبيض المتوسط توسعاً لأيَ إمبراطورية بالسرعة والمدى اللذين ميّزا التوسع الإسلامي، فقد انتشر الإسلام في ثلاث قارات في أقل من قرن من الزمن، وفرض نفسه على الثقافات السائدة في فضاءاتها بكل الطرق الممكنة، وجسد ذلك لحظة مزدوجة يتداخل فيها فعل القطيعة ورموز الاستمرار. وقد واجه هذا الاختراق الإسلامي مقاومات كبيرة، مثلت البؤر المسيحية أهم التحديات التي واجهته، وإن كان الإسلام قد جعل من مبدأ الجهاد قاعدة حاسمة للفتح والانتشار ومحاربة الكفر والشرك، فإن المسيحية ابتكرت المشروع الصليبي لإعادة الاعتبار للرسالة المسيحية بطرق جديدة لم يكن المسيحي، باختلاف كنائسه، متعوداً عليها. وكان الهدف المعلن للصليبيين استعادة الأماكن المقدسة بالطرق العسكرية، واستثمروا في ذلك كل الوسائل الكفيلة بتكوين متخيل جمعي يعلي من شأن الذات ويقدم الآخر في أشكال انتقاصية، شيطانية، تمنح للمنخرطين فيها حوافز التعبئة، والإيمان بعدوانيته وشراسته، لدرجة يصل فيها المحارب إلى خلق شعور لديه بأنه حين يحارب ضد المسلمين، فإنه يحارب الظلام قصد إشاعة الأنوار. وتشكلت الصورة النمطية المسيحية عن الإسلام بالتدريج، وعَبرت، بكيفيات مختلفة، عن الاهتمام المسيحي الأوروبي بالواقعة الإسلامية. انطلق هذا الاهتمام، في البداية، من خلال المسيحية الشرقية، والنصارى الأصليين، ثم اتخذ أبعاداً أكثر جدية مع احتدام الصراع التاريخي والحضاري على البحر الأبيض المتوسط، إذ شكل الانتشار الإسلامي الكاسح أكبر تهديد للوجود المسيحي فيه، وأحدث قطيعة حاسمة بين المرحلة الرومانية التي تنظر إلى البحر المتوسط كمركز العالم وفضاء استثنائي للمسيحية، وبين عهد جديد أعطى للعلاقات بين الشرق والغرب أبعاداً عميقة في العقل والوجدان جعلت المؤسسة المسيحية تشعر بحسرة على فقدان وحدتها الجغرافية والروحية. وتجلت الحرب الرمزية والنفسية في الانتقاص من كل مظاهر الواقعة الإسلامية، رسولاً ونصوصاً وحضارة وإنساناً، وتم خلق صورة قدحية للآخر، بهدف التعويض عن الفقدان الكبير الذي أحدثه الإسلام، وظهر الإسلام للغرب المسيحي وكأنه ديانة وثنية تمتاز بالعنف وتدعو إلى الشبقية والشهوانية، بكل ما يفترض ذلك من كفر وتوحش وانحلال، ولم تكتف المخيلة المسيحية الغربية بتضخيم وتشويه عقيدة المسلم وسلوكه ونمط حياته، بل أضافت اعتبارات «سيميولوجية» تتعلق بلونه وهيئته، لدرجة كثفت فيها صورة المسلم، في العصر الوسيط، مخاوف وهلوسات اللاوعي الجمعي المسيحي ومثلت أكبر مصدر للخوف شهدته الأوساط المسيحية في ذلك الوقت من الزمن. وقد كان القصد من كل ذلك إنتاج ردود أفعال رافضة للإسلام في كليته، وخلق شروط تعبئة نفسية ومعنوية لمحاربته، وهذا ما جسدته الظاهرة الصليبية في أبعادها الدينية والعسكرية والتخييلية. وكانت المحصلة: صورا نمطية، جهلا بالآخر، أحكاما مسبقة، إرادة قوية على التشويه وتضخيم الأمور وتزييف الحقائق، ومع ذلك لا يمكن إرجاع الظاهرة الصليبية، في علاقتها المتصارعة أو المتساكنة مع الإسلام، إلى اعتبارات دينية محضة أو إلى مدَ وجذر عسكري، ذلك أنه بفعل إقامة نظام من الصور النمطية التي استمدت عناصرها من المرجعيات الدينية ومن الأحكام المغلوطة عن الآخر، ومن عوامل ذات طبيعة ثقافية، فإن المدى الزمني الطويل الذي تبلور فيه هذا النظام وتشكلت فيه تلك الصور لم يعد يخضع لحسابات المؤسسة الكنسية وحدها، وهذا يفسر استمرار الصور النمطية المكونة لها داخل المخيلة الغربية في زمننا الراهن وبكيفيات مختلفة.

الآخر ومفارقات التسمية:

في ظل التطور التاريخي للإسلام، لم يعد الذمي أو

الشعوب التي احتك بها الإسلام هي التي تمثل الآخر، إذ تحوّل الإفرنجي إلى آخر . وقد شكلت الحركة الصليبية صدمة كبيرة بالنسبة للمسلمين، وتركت تأثيراً نفسياً صادماً . وبمواجهة هذا التحدي كان لا بدّ من استئناف الشغف الإسلامي واستنهاض القوى وكل الإمكانات بغية إعادة بناء الذاتية العربية الإسلامية، واستوجب هذا إعادة تنشيط مقولة الجهاد وتعبئة الوجدان الإسلامي من منطلق اعتبار الآخر كيانا سالبا واستيطانا عدائيا، ثم تطور الوعي الإسلامي الضدي بالآخر، بشكل متساوق مع نمو فكرة الجهاد، وارتقى بها إلى نظام الدعاية إلى جعلها قاعدة تعبدية، وتم التركيز على بعض رموز الآخر الدينية كالصليب مثلاً . ومثلت حرب الاسترداد التي نظمها صلاح الدين الأيوبي لحظة حاسمة في تطور الوعي الإسلامي بالآخر، واستفاد صلاح الدين من منهجية نور الدين زنكي في تنظيم حركة الجهاد، وزاد في القاموس الدعائي ألفاظاً من قبيل «الكفار» و«المشركين» و«الأعداء» و«أعداء الله» لتسمية الإفرنج، وكان الإفرنج يمثل الآخر اللاتيني، أيّاً كان أصله وانتماؤه، وقد بقي الفهم العربي الإسلامي للحواجز الفاصلة بين الإسلام والآخر منزاحاً وغامضاً . ولم تجد الواقعة الإسلامية حرجاً في الانتهال من كل الحضارات، ولم تشعر إزاءها بالنقص على صعيد الفكر والمعرفة، إذ كان يرقى طلب العلم إلى مستوى الواجب الديني، وأفضت هزيمة الصليبيين إلى الانتباه إلى ما تحمله الثقافة العربية الإسلامية من أسباب القوة علمياً وفكرياً.

صورة الآخر في المخيال الإسلامي

يمكن القول أن التمركزيات تصاغ استناداً إلى نوع من التمثيل الذي تقدمه/ وتغذيه المرويات، الثقافية والدينية والتاريخية والجغرافية والفلسفية والأدبية، للذات المتوهمة بأوهام التفوق والنقاء والصفاء، والآخر الموسوم بالدنس والدونية والاختلاط، وعليه يغدو التمركز نوعاً من التعلق بتصور مضاعف عن الذات والآخر. وهو تصور ميتافيزيقي ينهض على الثنائيات الميتافيزيقية التي تقوم على التمايز والتراتب والتعالي، وتأتي المرويات عبر الزمن لتراكم الصور النمطية المتخيلة الناتجة عنه.

والحديث عن الصورة التي ارتسمت للآخر في المخيال الإسلامي يقودنا إلى العصر الوسيط، وبالتحديد إلى مفهوم «دار الإسلام» بوصفه مجالاً ثقافياً مشبعاً بمنظومة عقائدية متجانسة، تختلف عن المنظومة الخاصة بالآخر. لكن مع التقدم في الزمن، تراجع مصطلح «دار الإسلام» وأخذ مصطلح «العالم الإسلامي» يحل محله.

وقد كانت التمركزية الإسلامية، ممثلة بدار الإسلام، ونظامها القيمي المعياري، هي الموجه الأكثر فعالية في صوغ ملامح الصورة النمطية للآخر، وهي في عمومها صور رغبوية تستقي مكوناتها من رغبة في تفخيم الأنا بمختلف أبعادها(٩). وعليه يجب أن نستقصي تفاعلاتها المعاصرة، إذ أنه مع العصر الحديث لم تفلح المجتمعات الإسلامية في التخلص من مؤثرات الماضي، بل أن الحداثة والعولمة بذرت خلافاً جديداً تمثله مفاهيم التمركز والتفوق ومحاولة سيطرة نموذج ثقافي على حساب آخر، فصارت تنبعث اليوم المفاهيم التناقضية – السجالية بصورة إشكاليات الهوية والخصوصية والأصالة. فيما تعيش المجتمعات الإسلامية زمنين متناقضين في القيم والثقافة، حيث لم تستطع شعوبها أن تنجز فهماً تاريخياً متدرجاً ومطوراً للقيم النصية الدينية، بمعنى أنها لم تتمكن من إعادة إنتاج ماضيها بما يوافق حاضرها، ولم تتكيف مع سؤال الحداثة، فطرحت قضية الهوية، كقضية إشكالية متعددة الأوجه. وبالتالي فإن طرح صورة الآخر في المخيال الإسلامي، خلال القرون الوسطى، يعدّ قضية تتصل بالحاضر بدرجة لا تقل أهمية عن اتصالها بالماضي.

لقد ارتبط مفهوم دار الإسلام حسب التقسيم الإسلامي للعالم بالمجتمعات والأقاليم التي رضخت للسيادة الإسلامية، فيما ارتبط مفهوم «دار الحرب» بكل ما يقع خارج ذلك. وقد نُظر إلى الشعوب الأخرى القاطنة خارج دار الإسلام بوصفها شعوباً ضالة، ينبغي أن تمتثل للشريعة الإسلامية، لذلك فهي في حالة حرب معلنة أو

مضمرة مع دار الإسلام، وعليه قامت النظرة للآخر على أسس دينية وقيمية، وهذا ما يسم التفكير والمفاهيم في العالم القديم بمجمله، حيث تفرض المفاهيم صوراً إكراهية للآخر، توجهها منظومات قيمية مختلفة، بوصف الآخر هو المختلف قيمياً. ويستمد هذا التصور في أذهان المسلمين حمولاته من التمركزية الدينية، باعتبارها البؤرة التي تنبثق منها قيم الحق المستمدة من الله. وما دام الحق ينبثق من دار الإسلام فهي المركز بكل المعاني الدينية والثقافية والجغرافية والأخلاقية، ووجدت هذه التمركزية الإسلامية تعبيراتها في التواريخ والآداب والفلسفات. وكانت الجغرافيا الوسيلة الأكثر فاعلية في تحديد أطرها الرمزية، حيث انطلق الجغرافيون من التسليم بها كحقيقة، حيث جعلوها موجهاً لتصوراتهم وفرضياتهم، وهذا ما ذهب إليه «ابن حوقل» حين جعل ديار العرب قلب الكرة الأرضية، كونها تضم الكعبة ومكة أم القرى، فيما جعل ممالك الكفار ضيقة وليس فيها أية قيمة مميزة، وكذلك فعل ابن خرداذبه وأبو الفداء.

ومع العصر العباسي نشأت مركزية العراق، حيث نظر إليه كأفضل الأقاليم، واعتبرت بغداد المركز الذي يستقطب الجميع، فالمسعودي قدم في كتبه براهين على هذه التمركزية، فوضع العراق في وسط الأقاليم السبعة التي اقترحها. وفي سياق هذه التمركزية تشكلت الصور الإكراهية للآخر، ولعبت فكرة العلاقة بين الأقاليم والطبائع التي ورثها المسلمون عن اليونان دوراً في الحكم القيمي بحق الآخر، من هنا يجيء تقسيم المسعودي للأجناس البشرية: بين شرقي مذكر، وغربي مؤنث، وشمالي غبي، وجنوبي متوحش(١٠). هذا التنميط حسب الأقاليم يقوم على تقسيم جنسي وأخلاقي وعقلي وشكلي، يهدف إلى ربط الأجناس بسمات وطبائع ثابتة، تحمل سمات دونية للآخر المختلف.

ويمكن العثور على صورة أهل الشمال عند الحدود التي رسمها الرحالة من أمثال: الطرطوشي، وابن فضلان، وسلام الترجمان، وابن بطوطة، وأبي حامد الغرناطي، وأبي دلف الخزرجي، حيث ارتسم الشمال في أذهان القدماء باعتباره «بلاد الظلام» بناء على حكم اختزالي، وتكونت صورته بشكل متدرج، وهي تعنى بالجوانب البشرية أكثر من غيرها.

لا شك أن الصورة المشوشة عن أهل الشمال تشكلت في ظروف متوترة من الصراعات والنزاعات العسكرية والعقائدية والسياسية. أما صورة الشرق في أعين المسلمين فهي مختلفة، حيث يظهر فيها الشرق جذاباً ومتنوعاً وغير مشكّل بأحكام مسبقة، غير أنه ممتثل للمفاضلة بين دار الإسلام ودار الحرب. ويظهر الشرق في صورة شاملة لكل جوانب الحياة، من خلال الوصف المفصل لمظاهر الحياة والملك الذي قدمه الرحالة والجغرافيون، وخلا هذا الوصف من الأحكام الانتقاصية. وهذا يفسره التواصل المستمر للشرق بعالم المسلمين بواسطة التجارة المزدهرة وقتئذ. أما صورة الأفارقة، فقد تلونت في أعين الرحالة المسلمين بصور تحكمت فيها الموجهات والمؤثرات الدينية والثقافية، فظهرت صورة الأفريقي معتمة كلون بشرته، كونها اقترنت بجملة من النواقص الدينية والعقلية والأخلاقية واللونية. هذه الصورة الانتقاصية للأفارقة تصلبت، وتشابكت مع الموجه اليوناني فأنتجت تنميطاً ثابتاً ليس في أعين المسلمين فقط، بل في أعين شعوب العالم كلها، وهي لا تزال تفعل فعلها إلى أيامنا هذه وإن بدرجات مختلفة.

الهوامش

(١) _ للتفصيل ينظر كتاب مارتن برنار « أثينا السوداء» الجزء الأول تلفيق بلاد اليونان»، ترجمة مجموعة من المترجمين، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧ .

(٢)-أرسطو طاليس، السياسة، ترجمة أحمد لطفي السيد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص(٩٤-١٠٣).

(٣) _ البدائية، تحرير: أشلي مونتاغيو، ترجمة محمد عصفور،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، عالم المعرفة العدد (٥٣) ، أيار ١٩٨٢، ص(٢٤١).

(٤) _ المصدر السابق، ص(٢٤٠) .

(٥) _ للتفصيل، أنظر كتاب إدوارد سعيد « الاستشراق»، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤ .

(٦) _ Hichem Djait. L Europe et l Islam, Seuil, Paris,1978, p (24) .

(٧) Hichem Djait. L Europe et l Islam, Seuil, Paris,1978, p(70-80).

(٨) -La chanson de roland, traduction et commentaires de Gerard Moignet, Paris, Bordas 1985.

(٩) - أنظر: عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠١.

(١٠) -علي بن الحسين بن علي المسعودي، التنبيه والإشراف، دار تحقيق التراث، بيروت، ١٩٨٦، ص (٢١).

النقد من
منظور القارئ

آن موريل

ترجمة : إبراهيم أولحيان*

تفترض عملية التواصل لكي تكون فعالة وجود أنساق مشتركة بين المؤلف وقرائه: أي نسق اللغة، وأيضا الأنساق الجمالية والإيديولوجية. يتعين إذن معرفة «من كان يقرأ - أو من يقرأ، ولماذا»؛ ومعرفة «التكوين الذي تلقاه الكتاب في المدرسة أو خارجها - والتكوين الذي تلقاه كذلك قراؤهم».

لا يحيا العمل الأدبي إلا إذا قرئ، و«بدون عملية القراءة هذه ليس هناك سوى تخطيطات سوداء على الورق»، كما لاحظ ذلك سارتر في بداية كتابه «ما الأدب؟»؛ غير أن القراءة عملية صامتة لا تترك أثرا مكتوبا، إلا ما ندر؛ وهي من صنيع أفراد معزولين، وفي غالب الأحيان غير معروفين. كل هذا يفسر بدون شك لماذا بقي القارئ لمدة طويلة مهمل النظرية الأدبية.

لقد قدم ميشال كونتا منذ عهد قريب، في جريدة لوموند، أعمال ندوة انعقدت في رانس سنة ١٩٩٢، لمعرفة «كيف يفعل الأدب». وعنوان دراسته «عَقد القارئ» جعل من اهتمام النقد اليوم بشخصية القارئ الحدث البارز في السنوات العشر الأخيرة؛ لكن هذا التغيير في توجه الدراسات الأدبية قد مهد له ظهور نظريات القراءة في السبعينيات. وكتاب فنسان جوف في «القراءة» صدر في سلسلة «معالم أدبية» عن دار هاشيت، سنة ١٩٩٣، يصفها ويحللها تحليلا دقيقا: فتطور اللسانيات قد أهمل وصف سنن اللغة ووجه اهتمامه إلى «أفعال الكلام» وتحققها الفعلي؛ وبذلك ساهم كثيرا في دراسة موضوعية لظاهرة كانت إلى ذلك الحين صعبة التحليل.

وتصف اللسانيات التداولية – التي تطورت خاصة في انجلترا والولايات المتحدة – تأثير المتكلم في المرسل إليه، وتبين أيضا كيف أن المرسل إليه، إذ يتبنى الملفوظ لحسابه، يحول عبارات لها دلالات في نسق اللغة إلى جمل ذات معنى في حالات معينة وفي سياق بعينه.

* ناقد من المغرب.

لقد حولت التداولية مشهد الدراسات الأدبية بإعادتها الأدب إلى وظيفته التواصلية التي حجبتها البنيوية النصية. ومنذ سنة ١٩٧٣ أعلن هنري ميشونيك في كتابه «لأجل الشعرية»، عن «نهاية الحماقات التي تعدّ أن فعل الكتابة فعل لازم». فقد أصبحت الكتابة غير منفصلة عن «قول شيء ما لشخص ما». ولذلك سننهي مسيرتنا عبر حقول النقد محاولين أن نستوعب كيف استطاع التبئير النقدي على فعل القراءة أن يحول طريقة التفكير في الأدب، ويفسر من الآن فصاعدا اشتغال النص من خلال الدور الذي يلعبه المرسل إليه في تكونه، وأيضا في فهمه وفي تأويله؛ لأن الأدب يشّيد تواصلا مؤجلا بين كاتب ما وقراء ليسوا بالضرورة كلهم معاصرين بعضهم لبعض، ولا حاضرين جميعهم في المكان نفسه.

لقد أهمل التاريخ وسوسيولوجيا الأدب، منذ سنة ١٩٥٠، تحليل العمل الأدبي في علاقته بمؤلفه، أو بالعالم الممثل، واهتما، تحت التأثير القوي لسارتر، بالتواصل المؤسس بين المؤلف وجمهور القراء – الواقعيين أو المفترضين – الذين يتوجه إليهم. وتفترض جمالية التلقي، بتجاوزها لسوسيولوجيا الأدب، أن العمل الفني هو دائما عبارة عن معنى ممكن؛ فهو سؤال وليس جوابا؛ وترفض «معنى المؤلف»، وتقابله بالمعاني المختلفة التي يعطيها القراء لنفس العمل على مر الزمن.

وبالموازاة مع هذه التحليلات التاريخية للأحداث التجريبية للقراءة، طور ميكائيل ريفاتير نظرية القارئ المثالي، أو «القارئ الجامع»، مبينا الكيفية التي يوجه بها النص الأدبي تلقيه ويبرمجه. لقد تمت إذن مراجعة تحليل البنيويين الشكلي، وأصبح في خدمة نظرية القراءة.

وبالقرب منا، يشتغل المحللون النصيون، مع جان بلمان نويل منذ سنة ١٩٨٣، على إعادة تحديد مفهومي التناص ولاوعي النص، مبينين إبداعية القراءة، ومغيرين إشكالية المعرفة النقدية. إن الاهتمام بـ«حقيقة العمل الأدبي». قد تم التخلي عنه لصالح التفكير في فعالية الفعل النقدي، سعيا لحث الناقد وقارئه على إحياء «شحنات المعاني المتددة، بل الخفية» الساكنة «بين سطور» العمل الأدبي.

تاريخ القراء «سوسيولوجيا الأدب»

أصدر روبير إسكاربيت تحت عنوان «سوسيولوجيا الأدب»، سنة ١٩٥٨، مؤلفا – برنامجا يحدد أهداف دراسة الشروط المادية والاقتصادية والاجتماعية ومناهجها لإنتاج الأعمال الأدبية ونشرها واستهلاكها، يستجيب به للأماني التي عبر عنها لانصون، في نص كتبه سنة ١٩٢٩، عنوانه «برنامج دراسات التاريخ المحلي للحياة الأدبية»، ولوسيان فيبر سنة ١٩٥٣، في «صراعات لأجل التاريخ»، وكلاهما يتمنى مجيء «تاريخ تاريخي» للأدب (فيبر) يأخذ بعين الاعتبار «القراء، هذا الحشد الملتبس الذي ينبغي معرفة ثقافته ونشاطه، إذا كان المراد كتابة [...] تاريخ شروط الأدب الاجتماعية والثقافية» (لانصون).

وعلاقة العمل الأدبي بالعالم الذي شهد ولادته قد درسها شكل آخر من أشكال النقد السوسيولوجي، هو سوسيولوجيا لوسيان غولدمان على سبيل المثال؛ لكن يجب أن تكتمل بتحليل علاقة العمل بقرائه. ويستعمل كل من روبير إسكاربيت ومدرسة بوردو لأجل ذلك مناهج لم يكن يعرفها لانصون. فهم يشتغلون على شكل مجموعات، ويطبقون على تاريخ الأدب الطرائق والإجراءات الجارية في «التاريخ السوسيولوجي»، «المهتم بالفعاليات والمؤسسات، لا بالأفراد» (بارط في «تاريخ أم أدب؟»، ١٩٦٠). ويندرج تفكيرهم داخل الإطار النظري الذي رسمه سارتر في كتابه «ما الأدب؟»، الذي صدر سنة ١٩٤٨.

لقد كان لسارتر دور هام في تحولات النقد الحديثة، إذ وضع القارئ والقراءة في مركز تفكيره حول الأدب. فقد أكد في كتابه «ما الأدب؟»، في الفصل الثالث منه، وعنوانه «لمن نكتب؟» – وهو الذي يتلو الفصلين المعنونين «ماذا يعني أن نكتب؟» و«لماذا نكتب؟» – وهو حجر الزاوية في الكتاب، أننا نكتب دائما لأحد ما، وليس «لذاتنا أو إلى الله»، كما «ابتدع» ذلك كتاب ما بعد سنة ١٨٥٠، إذ جعلوا «من الكتابة اهتماما ميتافيزيقيا، وصلاة، وامتحانا للضمير، فجعلوا منها كل شيء، إلا أن تكون تواصلا». فهو يعارض نظريات الأدب المعروضة في الفصول السابقة، أي النظريات التعبيرية المنشغلة فقط بالطريقة التي يعبر أنا المؤلف عن نفسه في العمل، وبالنظريات الشكلانية المستوحاة من كانط والكانطية التي ترى «العمل في ذاته»، باحثة في نص ما عما يقوله، في استقلال عن مقاصد مؤلفه. أما سارتر، فلا تهمه سوى العلاقة بين العمل والقراء؛ فهو يعطي الجمهور الأهمية التي يعطيها تين «للوسط»: «فالوسط قوة تضرب في الماضي؛ والجمهور بخلاف ذلك توقع،

وفراغ يجب ملؤه، وتطلع، بالمعنى المجازي وبالمعنى الحقيقي». إنه يسلم مبدئيا بأن فعالية التواصل تفسر العمل أكثر مما تفسره علاقته المحاكاتية مع العالم الخارجي.

وتفترض عملية التواصل لكي تكون فعالة وجود أنساق مشتركة بين المؤلف وقرائه: أي نسق اللغة، وأيضا الأنساق الجمالية والإيديولوجية. يتعين إذن معرفة «من كان يقرأ - أو من يقرأ، ولماذا»؛ ومعرفة «التكوين الذي تلقاه الكتاب في المدرسة أو خارجها - والتكوين الذي تلقاه كذلك قراؤهم»؛ ويتعين أيضا وصف «تحولات الموضة الفنية والذوق» (لوسيان فيبر). فبالبحوث في قراءات مختلف الطبقات الاجتماعية يعرف القارئ من خلال «الجمهور» الذي ينتمي إليه. ولابد أيضا من تتبع المسار الاجتماعي للمنشورات الأدبية ورسم مراحله، لأن أنماط الإنتاج المادي وأنماط نشر العمل تحدد الطريقة التي «يفعل بها الأدب». وتاريخ الكِتاب يأتي لتكملة تاريخ القراء. ويقدم كلود بيشوا، في مقالة له حول «دكاكين القراءة في النصف الأول من القرن التاسع عشر»، فكرة دقيقة عن النتائج التي يمكن أن تتوصل إليها سوسيولوجيا الأدب. ودكاكين القراءة هذه كانت تطل على الشارع، شأنها شأن المتاجر، وكانت مفتوحة من الثامنة صباحا إلى الحادية عشرة مساء؛ وقد ظلت تتكاثر إلى حدود سنة ١٨٣٦، وتقوم بإعارة الكتب والجرائد، وفي الوقت نفسه كانت مكان التقاء الكتاب والقراء. لقد ساهمت هذه المؤسسة كثيرا في نجاح الرواية في القرن التاسع عشر، وخلقت جمهورا لهذا الجنس - خصوصا من النساء، من الخادمات أو من نساء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة - وقادت كبار الكتاب نحو هذا الجمهور. فلأجل دكاكين القراءة هذه كتب بلزاك في بداية مشواره روايات كان يوقعها بأسماء مستعارة.

تبين سوسيولوجيا الأدب إذن الدور الذي يضطلع به جمهور القراء، من خلال قيمه، وأذواقه، وتوقعاته، في تكون الأعمال الأدبية ونجاحها المباشر. لكن حجتها الوحيدة لتعليل النجاح الدائم أو المتأخر هي مسألة الإعجاب المنتزع. وتحاول جمالية التلقي، التي ظهرت في عقد السبعين من [القرن الماضي] مع هانس روبرت ياوس ومدرسة كونسطانس، أن تجيب عن هذه الأسئلة التي أبعدتها سوسيولوجيا الأدب.

جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس

تفترض سوسيولوجيا الأدب أن الكتاب يكلمون معاصريهم، وأن «الأعمال الفكرية [...] يجب أن تستهلك في حينها»، مثل «الموز، يكون ألذ وقت جنيه» (سارتر). ونعرف مع ذلك أن بعض الأعمال الكبرى لم تلق نجاحا كبيرا وقت صدورها، لكن جمهورها تكون بعد ذلك بمدة طويلة. فرواية «التربية العاطفية» كان تلقيها سيئا في سنة ١٨٦٩، واتهمت بأنها «رواية غير روائية، حزينة، وملتبسة كالحياة» (بانفيل)؛ وأضحت فيما بعد معبودة الأجيال اللاحقة: فقد أعجب بها بروست، وكافكا، ويعدها وودي ألن «من الأشياء التي تجعل الحياة تستحق أن تعاش».

ولاستجلاء القطائع أو الانزياحات التي تشوب علاقة المؤلف بجمهور عصره، ابتدعت جمالية التلقي مفهوم «أفق التوقع». ويتكون «أفق التوقع» عند جمهور ما من القراء من خبرته السابقة بالجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، ومن تراتبية القيم الأدبية لعصر ما. هذا «الرأي العام الأدبي» يمكن قراءته في نص العمل نفسه، لأنه يحيل ضمنيا على أشياء سبقت قراءتها، وعلى عادات في القراءة يروم تحويلها. فليس موضوع الدراسة إذن هو الموقف الفردي والسيكولوجي لقراء معزولين، بل هو التجربة الجمالية المشتركة التي تؤسس كل فهم فردي للنص.

ويفسر مفهوم «أفق التوقع» أيضا آليات تلقي الأعمال والتطور الأدبي. فإذا كان العمل يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق، فإنه سيعرف نجاحا فوريا، لأنه يثير لدى قرائه لذة التعرف؛ أما إذا كان العمل الجديد يخرق قوانين الجنس، فيغير معيارا جماليا ما، فإنه يفشل، أو لا يفهم في حينه، وذلك لأنه لا يستجيب لآفاق جمهوره الأول؛ لكنه يصبح فيما بعد عملا - نموذجا. ففي سنة ١٨٧٠، كانت جورج ساند تقول لفلوبير: «ما زالوا يدمرون كتابك. وهو مع ذلك كتاب جيد. لكنه سينصف فيما بعد». فبمقتضى التقليد الذي يقول بـ«الرواية الروائية»، وبمقتضى نموذج الرواية الكلاسيكية، وهو الرواية البلزاكية - المبنية بناء مأساويا - استطاع الجمهور المعاصر لفلوبير أن يحكم بأن «التربية العاطفية ليست رواية». وبالمقابل، سيجعل كتّاب «الرواية الجديدة» من فلوبير معلمهم، وبذلك سيعتبرون أن صلاحية «الرواية البلزاكية» قد انتهت: لقد فرضت الكتابة الروائية عند فلوبير بقوة معيارا جماليا جديدا.

ومثال «التربية العاطفية» يبين أيضا أن العمل «يشمل في

الوقت نفسه النص باعتباره بناء معطى، وتلقيه أو إدراكه من لدن القارئ أو المتفرج» (ياوس). ففي الواقع يختلف العمل الأدبي الواحد باختلاف النظرة إليه: فباربي دورفيلي مثلا قد رأى فيه «الابتذال صادرا عن مرتعه الوخيم»؛ أما كافكا، فقد أعجبه «التشابه» بين المشهد الأخير من الرواية وبين «أسفار موسى الخمسة». فكل قارئ يسقط على النص المقروء خبرته بالعالم، ومتخيله، وثقافته.

فمعنى العمل الأدبي ليس خارجا عن الزمن، ولا هو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه، بل يبنى في غضون التاريخ، من خلال التجربة المختلفة التي يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه. فلابد للتاريخ الأدبي الحقيقي أن يقوم بتاريخ التلقيات المتعاقبة.

مسألة تأويل الأعمال الأدبية «العمل المفتوح»

إن تعدد قراءات عمل أدبي بعينه أمر ملحوظ في عملية القراءة؛ وهو اليوم موضوع تأملات نظرية ومناقشات عدة. ويقابل معنى الكاتب في التاريخ الأدبي الوضعي «معنى القراء»، أي تجميع قراءات للعمل الأدبي الواحد شديدة التنوع والاختلاف، بل متباينة، وهو تجميع غير منته من حيث المبدأ.

ومعلوم أن التاريخ الأدبي التقليدي يجمد العمل في تأويل نهائي؛ فالمعنى الوحيد «الصحيح» في نظره هو «معنى المؤلف»، أي «شمولية ميتافيزيقية يُعتقد أنها قد تكشفت برمتها في أول ظهور له» (ياوس). ومن هذا المنظور، لن تكون القراءات الأخرى سوى خيانات. لكن إذا اتخذنا «وجهة نظر» أخرى – هي تلك التي صرح فاليري بأنها «ليست نادرا وجهة نظره» – فإن «ما نسميه عملا جيدا يمكن أن يبدو إخفاقا فظيعا مني به المؤلف». «العمل الجيد» إذن، أي ذاك الذي يدوم، هو الذي يستمر في مخاطبتنا، و«ينتمي في الوقت نفسه إلى الماضي والحاضر»، كما أشار إلى ذلك لانصون سنة ١٩١٠ في «منهج تاريخ الأدب»، مع أنه لم يستطع فك استمرارية الأعمال العظيمة في الزمن.

«إن الكتاب الذي يريد أن يستمر هو ذاك الذي نستطيع قراءته قراءات متعددة. وعلى أية حال هو الذي يجب أن يسمح بقراءة متعددة ومتغيرة» (بورخيص).

ويعرَف العمل الجدي بـ«التباسه» وبـ«مطاوعته اللانهائية» (بورخيص)، وبـ«انفتاحه»:

«كل عمل فني، وإن كان شكلا تاما و«مغلقا» من حيث اكتمال نظامه واتزانه، فهو «منفتح»، على الأقل في أنه يمكن تأويله تأويلات مختلفة، دون أن يتغير من جراء ذلك أس فرادته» (أمبرطو إيكو في: «العمل المفتوح»، ١٩٦٥).

وتقوم الجماليات المعاصرة على إحدى خصائص الخطاب الأدبي، اكتشفها ياكبسن. فهي تحلل تحليلا مخالفا للقرن التاسع عشر «إخفاق المؤلف» وعدم قدرته على توجيه تلقي عمله ومراقبته، وهو ما عبرت عنه الرومنسية بمجاز «القنينة الملقاة في البحر». فلم يعد يرجع غموض الرسالة الفنية إلى ظروف نقلها، بل يدرس على أنه خاصية جوهرية في العمل الأدبي، أي «نتيجة مترتبة عن الشعر» (ياكبسن، ذكره أمبرطو إيكو في «العمل المفتوح»). ويترتب على تنظيم الدال في النص الأدبي تنامٍ مستمر لعلاقات داخلية على كل قارئ أن يكتشفها أثناء قراءته. وهذا الفضاء المفتوح «يصنع الصورة [...] التي يتوقف وجودها توقفا كليا على إدراك القارئ أو عدم إدراكه لالتباس الخطاب الذي يقدم إليه» (جنيت: «صور»، في كتابه «صورة»).

والطرائق التقليدية في تفسير النصوص تنشغل بالحرفية وحدها، وترفض المعاني المجازية، بينما يستكثر منها النقد الجديد. وفي السجال الذي دار بين بارط وبيكار حول مسرح راسين أمثلة من هذا الاختلاف في طريقة القراءة: فقد غضب بيكار في كتابه «نقد جديد أم دجل جديد» من التجاوزات التي سمح بها بارط لنفسه عند قراءته نص راسين: ففي رد «نيرون» على «جونية»:

«لولا...

أني آتي أحيانا لأتنفس عند قدميك»

يرى بارط صورة غريق على وشك الاختناق، باحثا عن الهواء بحثا جنونيا؛ ويبرر هذه القراءة المجازية لفعل «تنفس» مستدعيا طبيعة العلاقات بين «نيرون» و«جونية» في التراجيديا برمتها: فـ«نيرون» في حاجة إلى «جونية» للتخلص من «كل ما يأتيه من الغير ويخنقه، من سلطة، وفضيلة، ونصائح، وأخلاق». أما بيكار، فعارض بارط مبينا أن فعل «تنفس» في القرن السابع عشر «يعني هنا الاسترخاء والحصول على شيء من راحة النفس». والمعنى الوضعي وارد في المعاجم والقواميس في عصر راسين؛ أما المعاني الإيحائية، فيبنيها قارئ تكون هي جوابه، أي «تاريخه ولغته، وهي

هنا التحليل النفسي، وحريته»، عما «كان مكتوبا خارج كل جواب» (بارط).

ورغم ذلك قام جدال حول الحرية و«حدود التأويل» داخل النقد الجديد نفسه: ففي كتاب «لأجل جمالية للتلقي» (١٩٧٨)، ناقش ياوس اقتراحات بارط في كتابه «حول راسين»، وأصدر أمبرطو إيكو سنة ١٩٩٢ دراسته عنوانها «حدود التأويل»، عدّل بها، بعد ثلاثين سنة، أطروحات كتابه «العمل المفتوح».

«حدود التأويل»

لقد أعلن رولان بارط بصراحة موقفه لصالح حرية التأويل في افتتاحية كتابه «حول راسين» (١٩٦٣). وهو يعتبر القراءة النقدية عملا حرا، لكن شريطة أن يعلن الناقد إعلانا جليا عن اختياراته، وأن يأخذ على عاتقه التصور السيكولوجي الذي يصدر عنه في قراءته. فاستمرارية العمل الأدبي نتيجة مترتبة على التأويل اللانهائي؛ قال: «المعاني تُثبت وتقام بينها منافسة، ثم تستبدل؛ تمضي المعاني ويبقى السؤال». ولم تنف أبدا جمالية التلقي اللاتحديد الموجود في النص الأدبي، والتباسه الجوهري. وقد جعل فولفغنغ إيزر (أحد المنظرين الأساسيين لمدرسة كونسطانس الألمانية) من اللاتحديد «شرطا لقوة النثر الأدبي» (لتحليل أكثر تفصيلا لهذه المقالة الصادرة سنة ١٩٧٠ تحت عنوان «النصوص باعتبارها بنى استدعائية»، نحيل على كتاب «القراءة» لفنسان جوف). ومع ذلك يجزم ياوس بأن التأويلات الجديدة لعمل أنجز في الماضي «تحميها من الاعتباطية المفرطة حدودُ الأفق التاريخي والاجتماعي وشروطه». فالنص نفسه يدعو القارئ إلى إنجاز العمل مع المؤلف؛ فله نصيب فعال في بناء المعنى، لكن هذا النصيب الفعال ليس في حِلٍ مطلق من القيود: فلا هو ذاتي ولا هو اعتباطي، لأنه مشروط بالتلقيات السابقة. ولمعرفة الأسئلة التي يطرحها عمل من الأعمال الأدبية يجب إرجاعه إلى أفق توقع القراء الأولين. ومن جهة أخرى، فتعاقب المعاني المعطاة للنص نفسه عبر التاريخ له منطقه الخاص: فهو يخلق تقليدا تأويليا لا مناص من أن يقاس عليه كل تأويل جديد.

ويوضح ياوس بأن بارط إنما كشف عن «راسين الفظ» للطعن في الأسطورة البورجوازية القائلة بـ«*راسين اللين*». لقد عثر إذن من حيث لا يدري على قراءة الأولين، لأن «السلبية الأصلية» في مسرح راسين قد أدركها النقد الكنسي وبور رويال إدراكا تاما واستنكراها؛ لكنها فيما بعد «تنوسيت شيئا فشيئا مع تحول الأفق، والانتقال إلى وضعية جمالية محض». فليس من الضروري إذن قراءة كتاب «الطوطم والطابو» لاكتشاف «فظاعة العشيرة البدائية» في تراجيديات راسين، والعنف القديم في علاقة الآباء أو الأمهات بأبنائهم: إنها دلالة مسجلة في ذلك العمل أدركها القراء الأولون، ثم غُيِّبت.

ويمكن اختزال الجدل بين النقدين حول القراءة المعاصرة لمسرحيات راسين في التقابل الذي أقامه أمبرطو إيكو في كتابه «حدود التأويل» بين نمطين من المقاربة التأويلية للنصوص الأدبية، تتعارضان اليوم. فبعض النقاد المنتمين إلى التفكيكية يسلمون مبدئيا بأنه «يجب البحث في النص عن الأشياء التي تعكس رغبات المرسل إليه الخاصة، وغرائزه، وإراداته»؛ وذاك هو موقف بارط سنة ١٩٦٣ في كتابه «حول راسين». ويعتقد آخرون أنه يجب البحث في النص عما يقوله بالاستناد إلى انسجامه السياقي، وإلى موقع أنساق الدلالات التي يحيل عليها: فياوس قرأ راسين «بالاستناد إلى الوضعية التاريخية في عصر الكلاسيكية الفرنسية»؛ وتلك أيضا هي المقاربة التي دافعت عنها نظريات سميوطيقا القارئ المثالي. وياوس – مثل ريفاتير – يعتقد أن «التأويل ليس حرا»، وقد بين ذلك بوسائل أخرى، هي وسائل التحليل الشكلي.

يعتبر رولان بارط القراءة النقدية عملا حرا، لكن شريطة أن يعلن الناقد إعلانا جليا عن اختياراته، وأن يأخذ على عاتقه التصور السيكولوجي الذي يصدر عنه

التحليل الشكلي ونظرية القراءة «القارئ الجامع» عند ميكائيل ريفاتير

من سنة ١٩٧١ إلى سنة ١٩٧٩، أي من كتاب «بحوث في الأسلوبية البنيوية» إلى كتاب «إنتاج النص»، يشيد ميكائيل ريفاتير سميوطيقا للتأويل تركز على صورة قارئ مجرد، هو «القارئ الجامع». فقد عارض ريفاتير مسلمة البنيوية النصية باستقلالية النص، وخالف في الوقت نفسه المقاربة التاريخية للقراءة، لأنها عنده مفرطة في التجريبية. وأكد ريفاتير، خلافا للبنيويين، أن «الظاهرة الأدبية ليست هي النص وحده، بل هي أيضا قارئه ومجموع ردود أفعال القارئ الممكنة على النص – ملفوظا وتلفظا». فالأشياء

الواقعية الموضوعية الوحيدة في التواصل الأدبي هي العمل والقارئ، الحاضران ماديا وجسديا؛ فالمؤلف «يخلق انطلاقا من كلماته»، وهو والعالم الممثَّل ليسا سوى بديلين عن النص. ومن ثم جاء قرار جعل القارئ متلفظ النص عوض المؤلف.

وقارئ ريفاتير ليس كالسابق قارئا واقعيا، تُقيِّد ردودَ فعله وضعيةٌ تاريخية واجتماعية؛ بل هو قارئ مجرد، أي «أداة الوقوف على منبهات النص»؛ وسمي «القارئ الجامع» لأنه «يمثل مجموع القراءات الممكنة، وليس متوسطها». فهو متضمن في النص، والنص يوجه تلقيه الخاص ويتحكم فيه. وقد عرف ريفاتير «الأدبية» بأنها «التحكم الدقيق الذي يمارسه النص على تفكيك القارئ للرموز».

«النص ليس عملا فنيا إذا لم يفرض نفسه على القارئ، وإذا لم يحدث بالضرورة رد فعل، وإذا لم يتحكم إلى حد ما في سلوك من يفك رموزه».

وردود أفعال القارئ على النص هي دائما نتاج لشكله، ولو كانت ردود الأفعال هذه متأخرة أو مؤجلة بسبب تقلبات التاريخ؛ فهي ضرب من التحليل الشكلي، وليست ضربا من التفسير بالتاريخ أو بالسوسيولوجيا. وبالمقابل، يجب ملاحظة البنيات «داخل القارئ نفسه»، لا في النص فقط. ويقابل ريفاتير باستمرار تجربة القراءة بالانحرافات التأويلية عند البنيويين والنصيين. فوحده ما يستطيع «القارئ الجامع» إدراكه له معنى.

وقد أول ياكبسن وليفي ستروس تراجعا طفيفا لحرف «الراء» [r] أمام حرف «اللام» [l]، في ثلاثيتي قصيدة «القطط»، بأنه «زيادة بيان للانتقال من القط المحسوس إلى تحولاته الخرافية». فرد عليهما ريفاتير مؤكدا أن «لا أحد سيصدق أن هذا التفاوت الدقيق بين أربعة عشر «لاما» وأحد عشر «راء» له قيمة دلالية؛ بل سيستبعده أكثر إذا نظر إلى الثلاثية الثانية: فحرف «اللام» يرد فيها مرتين زائدتين، ويبدأ المقطع بحرف «الراء» مرتين مقترنتين (في قول الشاعر: - leurs reins كُلاها –)، تلفتان إليهما العين والأذن أكثر مما يلفتهما تفاوت بين الحرفين يخفيه انتشارهما على طول الأبيات». ويتهم ريفاتير أيضا جان ريكاردو (الذي اقترح في العدد ٣٤ من مجلة «تيل كيل» قراءة جناسية لأقصوصة إدغار ألن بو المسماة «الخنفساء الذهبية») بأنه وجد فيها «عناصر ليست بمخفية، بل لا وجود لها أصلا».

«لن تقوم أية قراءة باستخراج كلمة gold (ذهب) من كلمات مكوناتها الحرفية متناثرة، وغير مؤكدة صوتيا، وأحيانا غير منطوقة».

فالقراءة، كما لا يخفى، تعني التلاوة بصوت مرتفع، وتعني أيضا فك رموز النص. تفترض تجربة القراءة إذن معرفة سنن اللغة و«الميثولوجيا اللفظية» الجارية في كل عصر من العصور، لأن الآراء المتداولة ومعتقدات الحكمة الشعبية كلها مسننة في الأسلوب على شكل صور شائعة، أو صور شائعة مجددة، أو تلميحات ثقافية. ويختلف القارئ الجامع عن القارئ الواقعي الذي سبق الحديث عنه في الفقرات السابقة في أن قراءته لا تستدعي تجربة الواقع – لأنها تختلف دائما من قارئ إلى آخر – بل تستدعي معرفة السنن اللغوي ورمزية الكلمات – ومن المفترض أن هذه المعرفة واحدة لدى أفراد المجموعة الثقافية الواحدة. ولكي يبين ريفاتير ذلك يعيد قراءة مقطع شعري كثيرا ما تم تفسيره، مأخوذ من مجموعة «سأم» لبودلير، هو قوله:

«عندما تستحيل الأرض زنزانة رطبة،
الرجاء فيها، كالخفاش،
ينصرف متخبطا بين الحيطان بجناحه الخجل
ومرتطمةً بالأسقف المتعفنة رأسُه».

فبالرجوع إلى الواقع يتبين أن تعذر طيران الخفاش بعيد عما هو معروف، «لأن للخفاش رادارا يحميه من هذا النوع من الحوادث»، وأن «ذلك كان معروفا قبل عصر بودلير». ولا تفسير لذلك إلا بالتعارض الشائع بين دالين: فالخفاش نقيض الحمامة، طائر الأمل الذي ظهر لنوح في سفينته، ورمز الروح القدس. لكن قصيدة بودلير قد عكست الصورة النمطية: لأن «الرجاء يمثله اليأس، وأُقيم الخفاش مقام نقيضه». فطيران الخفاش إذن ليس متعذرا إلا لأنه الحمامة النقيض، والطائر النقيض.

هذا نموذج من «موقف القراءة المثالية» التي «يطالب بها النص». ولا تكفي ميثولوجيا أي قارئ كان لفك رمزية الكلمات. وذلك أن «توليفة(١) النص هي التي تبين السياق الثقافي الذي يجب فك رموز النص في إطاره».

«توليفة» النص

ينفّذ القارئ الجامع «توليفة» ما، ويكتشف تأليفات داخل نصية تحدد «محورا أفقيا للدلالات»، يقابله ريفاتير بالمحور العمودي، الذي يجمع الدال بالمدلول.

«آليات فك رموز التوليفة، أي النص، تعلق الدال بالمدلول تعليقا كليا. فكل شيء يقع في مستواه، وكل شيء مما نسميه

دالا يدرك في صيغة صور شائعة، أي تأليفات لفظية، أي دوال. فليست هناك كلمات نقرأها، ثم تأتي الصور الذهنية أو المفاهيم لتكون معناها. هناك كلمات نقرأها، ثم مجموعات من الكلمات تسجلها الذاكرة، تندرج فيها الكلمات المقروءة في وضعيات مختلفة، أي في دالات مختلفة».

كل دال يجر معه سياقا بكامله من الأفكار الشائعة، ومن التمثلات المشابهة للواقع المطابقة لإجماع عام. ففي المقطع المذكور من ديوان «سأم»، يولّد دال الخفاش «زنزانة رطبة» و«الأسقف المتعفنة»، ثم «قضبانا» و«عناكب». فالنص يفرض نفسه على القارئ ويقتضي انخراطه، لأن كل كلمة من كلماته «تبدو ضرورية من أكثر من وجه، وعلاقاتها بالكلمات الأخرى إلزامية من أكثر من وجه». والعلاقات التركيبية بين الكلمات توجد في كل الجمل، وفي النص الأدبي «تنضم إليها علاقات أخرى دلالية أو شكلية». فالجملة الأدبية «مفرطة التحديد»، وتثير في ذهن القارئ متنا من التداعيات. ويمكن الحديث عن «أثر أسلوبي» كلما «وقع نشاز بين تفصيل ما والمجموع»؛ وذلك أن «وحدة الأسلوب» تتحدد بما فيها من «انزياح» عن المعايير السياقية، فتفرض نفسها بالضرورة على القارئ وتفاجئه.

وهذا التجزئ الجديد للنص الأدبي إلى بنيات أسلوبية مختلفة عن البنيات الصوتية والسردية التي اكتشفها البنيويون له نتائج على مستويين: فلن يبنى بعدئذ تفسير نص ما على كلمة معزولة؛ والتقليد الفيلولوجي الذي يصم القراءة المدرسية للنصوص مردود؛ وما ادعاه الشكلانيون والنصيون من «إفراط في تعدد المعاني» هو أيضا موضوع جدال: وذلك أن الالتباس، أي سلطة الكلمات الإيحائية، مشروط ومقيد بـ«فرز [الوحدات الدلالية الصغرى] بواسطة التداخلات البنيوية». فطريقة التجميع البلاغي، الموجودة مثلا في الصورة التي صور رابلي فيها شخصية «كاريسمبرونان» تبين أن الكلمات المستكثر منها فيما يشبه التلذذ بها «تصبح مرادفات على الرغم من معانيها الأصلية في اللغة»: ويتم إبطال الوحدات الدلالية الصغرى غير المهيمنة، ووحدها الوحدات الدلالية الصغرى الأكثر تمثيلا تستمر وتتردد من كلمة إلى أخرى.

فالنص الأدبي يضم في ذاته قوانين فك رموزه؛ فلذلك يظهر بمثابة «نص» ثابت. ويؤكد ريفاتير أن «التمثلات الأدبية لا تتأثر بتغير المرجع ولا بتطور الأساطير». ففي أغلب عماراتنا لم تعد هناك «كوة»: الحيطان دقيقة جدا، والغرف أضيق من أن يبقى معها بإزاء النافذة حيز يسمح بالانعزال؛ لقد اختفت هذه الكلمة تقريبا من معجمنا اليومي، لكنها لم تختف من الروايات، إذ «الكوة» فيها دائما هي المكان الخاص بالملاحظة المنعزلة المفضلة لما يقع داخل الغرفة، أو هي مكان المواعيد والمسارات الغرامية؛ فهي علامة اصطلاحية دالة على «عزلة مفارقة بالنظر إلى وجودها في هامش الرقباء». ومرة أخرى يؤكد ريفاتير أن الأدب مصنوع أولا وقبل كل شيء من كلمات ومن تأليفات لفظية سجلتها الذاكرة.

لكن الكلمات أيضا تتغير مثل الأشياء والأفكار أو الأساطير. وبما أن اللغة تتطور باستمرار، فإن سنن النص يمكن أن يصبح غريبا عن قراء يقرأونه بعد كتابته بزمن طويل. يقترح ريفاتير إذن تاريخا أدبيا يأخذ بعين الاعتبار تطور اللغة، يكون تكملة ضرورية للتحليل الشكلي. هذه المقاربة الشكلية للتاريخ الأدبي تعيد إدخال القراء الواقعيين في حقل التحليل؛ وبذلك تدرك الصعوبات التي تواجه بناء قارئ مجرد.

قارئ مجرد أم قراء واقعيون؟

فرضية ريفاتير هي أن العمل الأدبي يمكن أن يصبح باطلا بالنسبة لقراء يقرأونه بعد وقت إبداعه بمدة طويلة، ليس لأن الذوق يتغير، بل لأن هناك مسافة تتسع باستمرار حتى إنها تصبح في بعض الأحيان متعذرة العبور، وتتعمق بين لغة النص ولغتهم. ويمثل لذلك بقصيدة «نافاران» من ديوان فكتور هيغو «مشرقيات»، كتبها احتفالا بمعركة بحرية في حرب استقلال اليونان؛ وفي وصف الشاعر للأسطول التركي تظهر «خيزرانات» و«يخوت». ففي سنة ١٨٢٩ يمكن أن تشير هذه الكلمات الغريبة النادرة في رنينها وفي كتابتها إلى غرائبية مبهمة؛ لكن قارئا من القرن العشرين يجدها «غير لائقة في تُركيّتها». وذلك أن تصوراتنا للأجنبي اليوم مختلفة تمام الاختلاف، وكذلك أنساقنا الوضعية: فـ«الخيزرانة» تحيلنا على الصين وعلى جنوب شرق آسيا، و«اليخت» يحيلنا على أوربا وأمريكا الغنية، ولن يحيلنا البتة على تركيا.

والقراء الأولون، أي القراء التاريخيون، يفكون أيضا، وبسهولة فائقة، المتناص، لأنهم «يشاركون المؤلف ثقافته»؛ غير أن ريفاتير حاول حل جزء من المصاعب التي يثيرها جعل القراء الواقعيين في الحسبان داخل نظرية للقراءة

مستندة إلى قارئ مجرد، فميز بين المتناص والتناص. فهو يعرف المتناص بأنه «مجموعة من النصوص يمكن أن نقرِّبها من النص الذي بين أيدينا»؛ إذن، يتعلق المتناص بثقافة القارئ الواقعي؛ لكنه عرف «التناص» بأنه «ظاهرة توجه قراءة نص ما». إذن، تبقى آثار التناص قابلة لأن يدركها قارئ غير قادر على أن يجد المتناص. فالتناص والمتناص يدل أحدهما على الآخر من خلال «انحرافات» صرفية أو دلالية، هي التي تشير إلى «الدلالات المطمورة».

التحليل النصي والتداولية «لاوعي النص» والقراءة

ظهر «لاوعي النص» في الوقت الذي هيمنت فيه نظريات النص، وادعى فيه النقد وصف الاشتغال المستقل للشيء الجمالي؛ وهو اليوم يعاد تحديده على أساس ما أتت به التداولية. وقد كان جان بلمان نويل أحد مؤسسي مفهوم «لاوعي النص» في عقد السبعين [من القرن العشرين]؛ فقد كتب مقالة – تكريما لديدي أنزيو، صدرت في «نشرة علم النفس» – يؤرخ فيه لهذا المفهوم، ويؤكد فيها أنه «أصبح شيئا فشيئا شعارا يمكن أن يجتمع حوله أولئك الذين يريدون الإنصات إلى ما يقع وما يقال في اللاوعي من وجهة نظر القراءة».

ولم يكن «منظور القراءة» هذا غائبا عن تعريفات السبعينيات: ففي سنة ١٩٧٢، في «النص وما قبل النص»، كتب جان بلمان نويل ما يلي:

«لاوعي النص [...] يتوجه، بنوع من التواطؤ لا نعرف طبيعته، إلى الخطابات اللاواعية الممكنة التي تدركه من خلال القراءة وتجبره على أن يربط ويترابط».

لكن التداولية جعلت استكشاف ضفة القراءة أمرا ممكنا من خلال نقد يريد مساءلة «الاجتياح اللاواعي للنص». ولم تكن المشكلة قد طُرحت إلى ذلك الوقت سوى من ضفة الكتابة.

وعملية إعادة تحديد مفهوم «لاوعي النص» هي أولا وقبل كل شيء اشتغال على الكلمات. فمن الأفضل أن نكف عن قول ما قاله أندري غرين سنة ١٩٧٣ من أن النص «له» لاوعي ما، بل من الأجدر أن نقول بـ«عمل لاواع للنص»:

«هذا [...] يسمح [...] بعدم إفساح المجال للاعتقاد بوجود واقع مستقل يثوي» خلف «النص، يرجى من القراءة إظهاره»، مع أن هذه القراءة في الواقع يفترض أن تؤسس شبكة من المعاني «في ارتباط مع» كلمات النص« (جان بلمان نويل، في «بين السطور. بحوث في التحليل النصي»، ١٩٨٨).

وما سميناه، ربما في عجالة، «لاوعي النص»، ليس شيئا، بل هو «قوة»، أي «صيرورة كامنة» ينشطها وينعشها تدخل القارئ.

وقد رد بلمان نويل جزئيا على النقد اللاذع الذي وجهه المحللون النفسانيون إلى مفهوم «لاوعي النص»: فبعضهم، مثل جان لابلانش، امتنع عن تصور وجود – أو إمكان وجود – لاوعي آخر غير اللاوعي الفردي؛ فلذلك لم يقبل التخلي عن مفهوم لاوعي المؤلف؛ وذلك أن «العمل اللاواعي للنص» لا يكون فعالا إلا إذا نشطه اللاوعي الفردي. لكن جان بلمان نويل يرى أن اللاوعي الوحيد الذي يمكن استحضاره هو لاوعي القارئ، وليس هو لاوعي المؤلف. وتحليل السمات المميزة للتواصل الأدبي يؤدي هنا، كما في السابق، إلى إحلال القارئ محل المؤلف.

فوحدها لغة التحليل تغيرت. وجان بلمان نويل لا يقول عن النص الأدبي ما قاله إيزر وإيكو، من أنه «لا محدد» أو «مفتوح»، بل «خصب». وكثيرا ما كان يعرف الكتابة الأدبية بأنها كتابة «خصبة»، مليئة بالحضور، «أي بالاهتمام بالآخر الذي لأجله وجد ذاك الحضور»؛ فهي كتابة «تشير» إلى الآخر (وهو ما قاله بارط في مقدمة كتابه «بحوث نقدية»). والنص الأدبي، على عكس الرسالة المكتوبة إلى مرسل إليه، موجه إلى جماعة من القراء؛ فهو لم يُصَغ لكي تفك رموزه هنا والآن، بل ليراجع مرة ثانية، وتعاد قراءته و«ليقبل شحنه من جديد بمعان مبدئيا لامنتهية». لقد تغيب المؤلف عن نصه وتركه «يحيا حياته على طريقته». «لا أحد يتكلم داخله»، و«الكل يجد ذاته فيه». فتأثير التداولية في التحليل النصي جلي، وقد أوضح ذلك بيار بايار إيضاحا دقيقا في مقالة له بمجلة «جسد مكتوب» في سنة ١٩٨٧:

«ما تم فقدانه سابقا مع المؤلف يتم استرجاعه لاحقا مع القارئ، باعتباره مشاركا في التنظيم، أو على الأقل طرفا في القوى التي تفعل النص ويضمن لها هو استمرار عملية التلفظ».

لقد أخذ لاوعي القارئ في التحليل النصي المكان الذي تركه شاغرا لاوعي المؤلف.

وأكد جان بلمان نويل بوضوح اليوم أكثر من أي وقت مضى أن القراءة – التحليل تتطلب إسهام اللاوعي الفردي للناقد – القارئ، أي «الاستثمار الشخصي في النص» («الاجتياح اللاواعي للنص»، مقالة نشرت في «نشرة علم النفس»). وقال إن نص قراءته المساهِمة في الكتابة يتكون من «توليف

يتماوج فيه مسلسل حياتي مع نسيج جمل رصفها المؤلف رصفا وانتهى منها».

إن القارئ، حسب جان بلمان نويل، ما هو بمجرد ولا بمحايد، بل هو قارئ يقرأ بذاته وثقافته ولاوعيه.

مفهوم «تداخل القراءة» أو إبداعية القراءة

إن الإحالة الدائمة على المؤلف قبل أي شيء، ثم تقديس النص، قد استلزما معا حياد الناقد. ولإعادة الحرية والخصوبة إلى القراءة – إذ يرى جان بلمان نويل أنها حُرمت منهما لمدة طويلة – صاغ مفهوما جديدا، فاقترح على الندوة التي انعقدت بمدينة رانس سنة ١٩٩٢ حول القراءة، بأن يكون هناك «تداخل القراءة»، مثلما هناك «تداخل النصوص» (التناص):

(تداخل النصوص يعني نية الكاتب وعزمه على أن يكتب بمتناص بعينه؛ فتداخل قراءتي، من حيث أنا قارئ، سيكون هو إمكانية تعرّف المتناص المعلَن واستدعاء المرجعيات الكامنة – وقد لا تنتمي صراحة إلى هذا المتناص «الظاهر مبدئيا»).

لقد تم التأكيد على المبادرة المتروكة للمؤوِّل باستعماله المقابلة الفرويدية بين الظاهر والباطن. وإلى أشكال المتناص المعروفة في المعتاد – وقد أحصيناها في الفصل السابق، وكلها ظاهر – ينضاف صدى «صعبة رؤيته»، سماه بلمان نويل «الاستحضار»، وهو مأخوذ من لغة السحر، وهو في معجم «ليتري»: «عملية إظهار الجن أو الأشباح أو أرواح الموتى». وقد عرفه كالتالي:

«الاستحضار: هو أن تظهر في العمل الأدبي، أثناء القراءة، عناصر قابلة لإحداث تقارب تلميحي مع ملفوظ ينتمي إلى كتاب أدبي آخر. والفرق بينه وبين التلميح هو أنه لاشيء يشير إلى أن المؤلف أراد الإحالة على تلك العناصر، ولا أن أغلبية القراء سيكتشفونها. فهو إذن نوع من التلميح يعتمل بغموض في سجلات اللاوعي الجماعي وفي اللاوعي الفردي».

والمثل المقترح لتوضيح مفهوم «تداخل القراءة» هو تقريب بين بعض سطور من رواية جوليان غراك «شرفة في الغابة»، وأول قصيدة من ديوان «إشراقات» لرامبو. فبطل الرواية يتأمل مصيره قبل أن يجرح، ويحس بأن روحه «تطفو بخفة على مياه الكارثة»، و«الأرض [...] تبدو له جميلة صافية، كما (تكون) بعد الطوفان». كان جان بلمان نويل يفكر أثناء قراءته لنص جوليان غراك في رامبو، وفي «الطفو الخافت» للمركَب الثمل، وفي عنوان أول قصيدة من الديوان، وهو «بعد الطوفان». وفي «الاندهاش» الذي أحس به وقت التقريب بين النصين، أدرك الناقد فجأة ما «ينقص نقصانا صارخا» للإنصات إلى الرواية: وهو «الأمّ المالكة زمام الأسرار والسحر والموت»، الحاضرة في القصيدة في صورة الملكة – الساحرة. فقراءته قد «بعثت معطيات مكبوتة»، و«استحضرت» هذه الأم العتيقة من أعماق «اللاوعي الجماعي واللاوعي الفردي». و«تجنيد» الناقد – القارئ لحقل قراءاته السابقة هو الذي أنتج صدى من ذاك القبيل. ولا يجب البحث عن قيمة «الحقيقة» لهذه القراءة في النص، ولا عند المؤلف، إذ لا شيء يثبت أنه فكر في رامبو أثناء كتابة تلك السطور؛ بل ينبغي البحث عنها في القراءة. إذن صارت القراءة خصبة من جراء ذلك. وقد «نجحت العملية»: فتقريب نص غراك من نص رامبو أظهر بين سطور الرواية «صورة خفية في أول وهلة، لكن ظهورها يكسبها قيمة الحقيقة الفعالة» (جان بلمان نويل، «القراءة بين السطور»، في مجلة «جسد مكتوب»، ١٩٨٤).

لقد أشار بيار بايار (في العدد نفسه من «جسد مكتوب») إلى «الانشقاق عن مورون (وعن فرويد أيضا) – ويبدو أن كتاب بلمان نويل يدعونا إليه –؛ وهو انشقاق لم يعد يتعلق باستعمال السيرة أو تقنية بعينها مثل تقنية التنضيد، بل بتصور «الفعل النقدي نفسه». ومازلنا نذكر أن مورون ادعى إدراك حقيقة اللاوعي بنظرة موضوعية؛ وكان دائما يسعى إلى إبعاد أي «عامل شخصي»، وأي تسرب لذاتية الناقد، لاعتقاده أن ذلك قد يشوش على الفعل النقدي. وكان دائما ينص على «علمية» منهج النقد النفساني التامة؛ فتبين أن هوس اليقين الوضعي والمعرفة الموضوعية كان يسكنه كما يسكن التاريخ الأدبي. أما التحليل النصي، فعلى العكس يضع الذاتية – أي حق القارئ في أن يقرأ من خلال ثقافته ولاوعيه – في مركز الفعل النقدي، ويدافع – بعد بارط – عن حرية القراءة وإبداعيتها؛ لكنه يرفض ما رافق أحيانا تلك الحرية المستعادة من إفراط؛ فلذلك قيدها: لا بالتاريخ، كما رأينا ياوس يفعل، ولا بالمراقبة التي يمارسها النص على فك رموزه، كما هو الشأن عند ريفاتير، بل بالتزام الناقد مع قارئه.

التزام الناقد مع قارئه: نحو تعريف جديد للفعل النقدي

يختلف الفعل النقدي عن القراءة العادية في أنه فعل تواصل. ويختلف القارئ الذي يقرأ لنفسه بنزوته واستيهامه عن

الناقد الذي (يكون كذلك [...] حين يشتغل في حالة حوار مع نفسه، ومع الكتاب الذي يتحدث عنه، ومع القارئ الذي يتوجه إليه «لأن عليه مثلا أن يأخذ بعين الاعتبار المستوى الثقافي والاهتمامات المعاصرة لجمهوره») (جان بلمان نويل).

فآخر مبادرة لنقد اختار أن يتخذ «منظور القارئ» هي أن «يعي وجود قارئه ووجود وظائفه التداولية».

وقد حدد جان بلمان نويل بوضوح، في مقالات كتبت ما بين سنة ١٩٨٧ واليوم، القواعد المفروضة على العمل النقدي. وقد أتاح هذا «النقد الواصف» فرصة لنقاش (سبق أن أشرنا إلى بعض جوانبه سابقا) بين نوعين من الأشكال المهمة في التحليل النفسي المطبق على قراءة النصوص الأدبية، هما: النقد النفساني والتحليل النصي. ونرى فيه عودة سؤالين أساسيين: سؤال الحقيقة وسؤال أسلوب النقد.

ومع أن المحلل النصي يحرص على كل تفاصيل العمل الأدبي، و«يفكك» النص المقروء، فإنه ظل مرغما على «تجميع» قراءته؛ بل هو مضطر مبدئيا إلى إعادة النظر في معطيات جزئية وبنائها: فتلك «فرصتها الوحيدة للانفلات من صفة الواقع والوصول إلى صفة الحقيقة». وإذا كان «فعل القراءة» الذي بيناه في الفقرة السابقة ليس مجرد نزوة ولا «محض هذيان»، فذلك لأنه يتيح له أن يجمع وينسق «مكتشفات متناثرة» وجدها أثناء «إنصات طاف» إلى نص رواية جوليان غراك؛ فيصير الناقد قادرا على «تحويل انطباعاته المتخيلة إلى عبارات رمزية». فالتحليل النصي لا يبعد مسألة الحقيقة، ولا مسألة مصير المعرفة التأويلية والمذهبية في القراءة النقدية؛ بل يصوغهما صياغة جديدة. والصورة التي ظهرت بين سطور رواية «شرفة في الغابة» بعد تقريبها من نص قصيدة رامبو قد أطلق عليها «الاسم الذي يطلق على مثيلاتها من التشكلات اللاواعية التي أحصاها المذهب»؛ وإذا كان ذلك «مرضيا» فإن جان بلمان نويل لا يرى أنه أول معيار لصحة قراءته؛ وذلك أن صورة «الأم المالكة لزمام الأسرار والسحر والموت» ليست صحيحة بالقياس إلى النظرية، بل بالنظر إلى فعاليتها الخاصة: «يُكسبها ظهورُها قيمة الحقيقة الفعالة»؛ وهي تؤلف القوى اللاواعية الفاعلة في نص الرواية؛ وتثير في الناقد «اندهاشا» يتصور أن قارئه سيشعر به. فالتحليل النصي يباين النقد النفساني ويتحاشى أن يُسقط على نص العمل الأدبي المعرفة النظرية – بل يعطلها أيضا أثناء «الإنصات الطافي». لم تعد المسألة إذن مسألة حقيقة «موضوعية» في العمل الأدبي، بل مسألة علاقات الناقد وقارئه بالحقيقة، لأن التحليل النصي تعلم من أحدث تطورات التحليل النفسي أنه لا وجود لفكر منفصل عن انفعالات الذات ونشاطها النفسي. نعاين إذن ما سماه بيار بايار «الانتقال من إشكالية العمل الأدبي إلى إشكالية الفعل النقدي». فالأهم عند الناقد هو «أن يبتكر لنفسه أسلوبا» لكي «يستحث» عند قارئه «الاشتغال اللاواعي للنص»، عوض أن ينقل إليه عن العمل الأدبي حقيقة علمية ثابتة، بلغة شفافة باردة.

وعند جان بلمان نويل أن الأسلوب ضروري لكل عمل نقدي – لأن هذا «أشبه ما يكون بالافتتان»، و«يفترض إرادة تنشيط خيال فاعل، لا الانحصار في إحدى زوايا المعرفة الموضوعية وحسب»؛ وأنه لا مناص عنه عندما يلجأ الناقد إلى التحليل النفسي؛ وذلك أن الكلام عن اللاوعي ومعه «يتطلب كتابة غير مباشرة، بل مبهمة، تفسح المجال للتناقض ولانتشار الفروق». فالأسلوب، هذا «الطريق الوسط بين دمدمة ما يتعذر التعبير عنه وهذر النظرية المتعالي»، وحده يبرئ (النقد التحليلي النفسي) من تهمة القيام بقراءة اختزالية. ويعترف التحليل النصي اليوم بضرورة الاشتغال على اللغة، وهو ما نسيه النقد النفساني، وقد أُخذ عليه مرارا تحذلقُه واختزاليته، كما تشهد على ذلك، على سبيل المثال، التهم العنيفة التي وجهها إليه نفسانيان اثنان، هما بونتاليس وميشيل دي موزان، في أحد أعداد «مجلة التحليل النفسي الجديدة»، وعنوانه «كتابة التحليل النفسي». لكن هذا النقاش الدائر حول الأسلوب ليس حكرا على المدارس التي تريد تطبيق التحليل النفسي على قراءة النصوص الأدبية، بل يندرج ضمن تطور حديث عرفه النقد.

* ترجمنا هذا المقال عن كتاب

Anne Maurel «LA CRITIQUE» Ed. Hachette 1994

١- «التوليفة» مجموع الرموز والعلامات المستعملة لتدوين أصوات التأليف الموسيقي، لبيان ارتفاعها ومدتها ووتيرتها واتجاهها وغير ذلك. (المترجم)

الحـــــربُ والشعـــــر

كمـال سـبتي★

يوم هربتُ من العراق، كنتُ أفكّر، كأيّ هاربٍ، في الثأر في يوم العودة. وليس الثأر عند الشاعر، أكثر من الكتابة، ولقد قلتُ مرّةً: إنّ القصيدة ملجئي الوحيد للثأر. لكنّما القصيدة قد لا تحضر، فيكون المقال، عندئذٍ، تعويضاً. في الساعات الأولى للهرب فكّرتُ في المقال.. وفي عنوانه أيضاً: «المهزلة البدويّة»، وعدلتُ عنه. فالأمر، قلتُ في نفسي قبل كلّ تلك السنين، أقسى من مهزلةٍ بدوية. ثمّ نسيتُ المقال، وبدأت رحلة المنفى الشاقة، متذكراً صحبتي، الأحياء منهم والأموات في كلّ خطوةٍ أخطوها. فلقد كنتُ شاهداً على الجحيم، وهارباً منه.

★ شاعر وكاتب من العراق يقيم في هولندا.

تاريخ العالم امرأة شرسة تخضعنا لها بقوة، وفي الوقت نفسه تريد من نظرتنا وتنهدنا الأخيرين أن يكونا من حصتها. بينما نحن سنقبل أن نوجد، مسرورين، في أي جزء آخر، عارفين أكثر مما ينبغي أن الجميل في التاريخ هو الجزء المتعلق بالروح فحسب، والممتع في مضيّ الماكنة الجهنمية كلها ليس غير لحظات التجريد وغياب العقل، اللذين على الرغم من كلّ شيء ينبثقان دائماً. ومع مرور الوقت، لن تكون المصيبةُ: الدويَّ والقصفَ وفضاعةَ أن يجلدنا التاريخ، بل ذلك الانعكاس للتوسل، الذي سيعكس فوق المياه العكرة -بفن سحري- سماءً مزورة من المثل.

هرمان هسه ١٩٤٠

-١-

الاندفاع في الشعر

أفكر في ما كتبه فوكو في اقتصاد العقاب. كان العقاب نفياً ثم أصبح تشغيلاً. وفيه قال فوكو: زمن الألم يتكامل مع اقتصاد الألم. وأنا لا أشتغل بما يدر ربحاً للاقتصاد. لكنني أبدو في النفي كالمعاقب ميتافيزيقياً من جانب واهب الصورة بتعبير ابن سينا، وكالمنقاد – في الحركة دورياً – للعقل الأول الذي يحرّك الأجرام «وهو غير الخالق» بتعبير ابن رشد. سيكون للعقاب الميتافيزيقي تأثير ماديّ في الوجه والشَّعر، وفي قوة الجسد في النظر

والحركة. وإذا كانت وظيفة «الفاعل» عند المعلم الشيخ ابن سينا هي إيجاد الصورة للمادة، فإن هذا الفاعل – واهب الصورة، القاسي، آلمني كثيراً. فقد أسقط مني الكثير من الشعر، وغيَّر تفاصيل الوجه وأحوجني إلى نظارتين... الخ. كما أن دورة الهرب من بغداد، مروراً بدول أخرى، والارتماء سنوات عدة في إسبانيا، ثم الانتهاء منعزلاً في مدينة صغيرة في الجنوب الهولندي، والرغبة في العودة إلى بغداد، قد تكون منقادة غيبياً – وفيزيائياً حتى – لحركة الأجرام عند ابن رشد، التي تدور دورياً في أفلاك، يحركها العقل الأول. وفيها قال ابن رشد قوله الجميل في «تهافت التهافت»: «السماء حيوان مطيع للخالق، بحركته الدورية». وقد استعرته في قصيدة قصيرة أخيراً. وغير هذا، فقد أكون وفِّقت – في حالي هذا – بين مذهبين مختلفين: مذهب الشيخ الرئيس أبي علي ابن سينا ومذهب فيلسوف قرطبة أبي الوليد ابن رشد. على أنني في هذا المنفى، المنعزل بي عن الناس، أندفع بقوة في الشعر بحثاً عن قوته التي أتوهمها، للدفاع عني، ضدي أو ضد ابن سينا وابن رشد. أما لماذا أندفع بقوة في الشعر؟ ربما لأنني شاعر أولاً. ولأن فيَّ – أصلاً – مسعىً تراجيدي منذ الصغر ثانياً. والشعر والتراجيديا توأمان. وفي اندفاعي هذا أقرأ حول الشعر كثيراً. بينما لا أكادُ أقرأ شعراً إلا لشعراء أعرفهم. وقراءة الشعر الذي تعرف صاحبه، هي قراءة ودودة حتى إذا أردت أن تقسو. فالشاعر الذي تعرفه يطل عليك من بين الأسطر بعينين تتبدلان تبعاً لتبدل عينيك وقت القراءة. فإذا ارتحت لمقطع شعري وظهرت علامات الارتياح واضحة في عينيك، ارتاحت عينا صاحبك، وإذا غضبتَ من مقطع غضبتا عليك، وإذا سكتَّ، لا تريد أن تقول شيئاً ظلتا حائرتين مترقبتين. لكنما الاندفاع في الشعر لا يُختصر في قراءة الشعر، أو في ما يكتب حوله حسب. الاندفاع في الشعر هو خيار روحي وعقلي في آن. قد يُفهم أحياناً، وقد لا يُفهم في أحيان أخرى، لكنك تمسك به، سعيداً، كما لو أنك تفهمه، وقد تكون تفهمه حقاً، لكنك لا تستطيع حصر فهمك في فكرة مّا. وأنت في كل هذا تسأل: لماذا نكتب الشعر؟ ولماذا لا يعلوه أي أمر آخر في الحياة عند عدد من الشعراء؟ ولماذا يرضى هذا العدد من الشعراء أن يخسر في حياته كل شيء، من أجل ألا يخسر الشعر؟ أهو وهم أن يتعالى على ملذات الحياة فيعيشها معوزاً؟ وماذا يجني فيما بعد من الشعر؟ وما معنى أن تخسر الشعر؟ ومتى يُخْسَر الشعر؟ ما معنى أن تخشى على شعرك ألا يكون طاهراً؟ ما هو الشعر الطاهر؟ ولماذا ترضى أن تكون شاعراً منعزلاً، معوزاً، ولا ترضى أن تكون شاعر دولة أو رجل أعمال؟ ومتى تعلَّمتَ هذه الأسئلة؟ وأين تعلمتها؟ ومن علمك إياها؟ لنوقف الأسئلة. فهذا العدد من علامات الاستفهام – وحده – قد يقتل الرغبة في المضيِّ قدماً في هذه الكتابة. ليس غرض هذه الكتابة الإجابة مدرسياً عن هذه الأسئلة. لكنما غرضها الفعليّ هو استقراء وضع كاتبها، مادياً ونفسياً. فهو يسمّي نفسه شاعراً، ويُسمّى عراقياً، ويسمي نفسه وقد يُسمّى منفياً. وثمة حرب على الأبواب..

إن أحداً منا، ربما تمنى لو أنه لم يولد عراقياً، فقد أخذت الدولة من عمره أكثر من ثلاثين سنة في نظام طوارئ، قاس، حتمته حروب داخلية وخارجية، افتُعلتْ افتعالاً، وسقط فيها مليونا قتيل. إن أحداً منا ربما تمنى لو أنه لم يولد عراقياً، وهو يرى هربه من البلاد يرميه في عزلة، لا تشبه إلا عقاباً ميتافيزيقياً قد تكون أقرته الآلهة جميعاً. إن أحداً منا ربما تمنى لو أنه لم يولد عراقياً وهو يرى نفسه يخادع المصير كل مرة بأمل مّا يقي الجسد المتعب: الهدم الأخير.

هذه الكتابة، وكل كتابة، هي مخادعة للمصير..

وتستدعي كل كتابة عن الحرب مشاهد عن الطائرات والبوارج والدبابات والمدافع والرشاشات وغيرها. تطلق صواريخ وقنابل ورصاصاً، فتتهدم أبنية ويُقْتلُ أناس. قد تكون الأبنية معاقل أمنية لديكتاتور،وقد يكون الأناس فيها جلادين وقتلة. ولكن قد تكون الأبنية – أيضاً – بيوتاً ومدارس ومستشفيات ومعامل ومعسكرات للجيش، فتتهدم كلها على بشر أبرياء ومنهم جنود «مكلَّفون» في الخدمة الإلزامية، قد لا يفقهون شيئاً في السياسة. وهذا كله تدمير، وهذا كله قتل..

ما ذكرته تواً قد يكون أمراً مضحكاً في كتابة عن الحرب.

لكنما استذكاره قد لا يكون بلا مبرر وثمة حرب على الأبواب..

تبدأ الحرب عندما يصدر قائد سياسي أو عسكري أوامر صارمة واجبة التنفيذ إلى آلته الحربية، بضرب العدو ضرباً شديداً من أجل تدميره. لكن الحرب تبدأ أيضاً، في مكان آخر، عندما يرى شاعر منعزل، أعزل، مسكين، خطأً قد أصبح الصواب الأوحد. سيسأل القائد مساعديه: كم قُتِل من العدو؟ وسيسأل الشاعر ذاته الوحيدة: كم قُتِل من الناس؟ وإذ لا يجديه أي جواب نفعاً، ينكفئ إلى ذاته الوحيدة، كما في كل مرة، متذكراً كونفوشيوس، الذي قال مرة عن الفارق بين السلم والحرب: «في السلم يدفن الأبناء آباءهم وفي الحرب يدفن الآباء أبناءهم». لكن هذا السهل الممتنع، على فداحته، يصح على الحرب في الجبهات، لا على حرب قصف المدن بالطائرات، والصواريخ البعيدة المدى. سينكفئ الشاعر الأعزل والمنعزل إذاً الى ذاته الوحيدة، المندفعة بقوة في الشعر، عله يجد جواباً في هذا الاندفاع – الخيار الذي قد يُفهَم أحياناً، وقد لا يُفهَم في أحيان أخرى، على الرغم من الإمساك به، ولكن من غير حصره في فكرةٍ مَا. الاندفاع في الشعر، ولنقل الشعر منذ الآن، بدلاً منه، بعد أن تساويا تماماً، لا يوقف الحرب. لا يحمي البشر من السقوط قتلى في الجبهات أو في المدن المقصوفة المحاصرة. لكنه سينجّي الشاعر من التساوي مع القاتل أو القائل بالحرب، عندما يفرض على الشاعر أن يستذكر أسئلته بعلامات استفهامها الكثيرة، بدءاً من: لماذا نكتب الشعر؟ وانتهاءً بما لا أدريه من الأسئلة. عندما لا يتساوى الشاعر المنعزل مع القائل بالحرب، سيتحقق له ما يتمناه الشاعر الحق في هذه الحياة: التساوي بين الشاعر والشعر. يعني أن يصبح الشاعر هو الشعر. سيفهم الشاعر المنعزل، الفقير، الوحيد، أن سعادته في الحياة تتحقق هنا، لا بالأموال والممتلكات، إنما بتساويه مع الشعر. الحرب ليست فعلاً شعرياً، سيقول الشاعر.. الرافض الحرب. ولكن ثمة من الشعراء من يتغزل بطائرات الحرب المقبلة، المتوجهة إلى ضرب بلاده. والجملة الأخيرة الموضوعة بعد الفارزة، هي للتقليل من فظاعة فعله، لا للإيحاء بخيانة مّا. فأن يقبل ضربَ الطائرات، أية طائرات، مدناً فإنما يرتكب فعلاً يعافه الشعر، كما أرادت هذه الكتابة أن تقول. وعندما يقبل ضربَ الطائرات، أية طائرات، مدناً في بلاده، فإنما يعطيني أملاً لكي أفهمه. وعلى الرغم من أن الشق الأول من الجواب، هو كفيل بالشق الثاني منه، إلا أنني سأظل ماسكاً بأملي المسكين، في فهمه. لكن الحرب ليست فعلاً شعرياً، حتى لو كانت حرباً ضد بلاده!. هنا لا يتساوى الشاعر القائل بالحرب مع الشعر. فهو في وادٍ، والشعر في وادٍ آخر. وهنا أيضاً، سيفهم الشاعر المنعزل، الفقير، الوحيد، أن سعادته تتحقق في عزلته وفقره ووحدته هنا، لا بالأموال والممتلكات، إنما بمشيه في الشوارع، مزهواً بتساويه مع الشعر. بينما الآخر، الغنيّ المالك، البخيل عادةً، يعارض الشعر، والشعر كله، بتغزله بالحرب وبآلاتها. التغزل بالحرب هو غير التغزل بالموت. التغزل بالحرب هو تغزل بالفوز فصانع الحرب ذاهب ليفوز. والتغزل بالموت، هو تغزل بالخسارة. سيكون إذاً الشاعر المتغزل بالحرب، وهو هنا شاعر شاطر في الفوز، عدواً لرافض الحرب : الشاعر المنعزل الفقير، حتى لو كانا من بلد واحد. سيذهب الشاعر الشاطر ليفوز فوزاً، لنُسمِّه ربحاً. وسينكفئ الثاني إلى خسارة الموتى، متباهياً بأنه من الذين لم يربحوا شيئاً من غنائم الحرب. سيظل يبحث عن سعادته في هذه الخسارة، وقد يجدها في الجمال غير المتحقق، حتماً، في دموية الربح، بل في عزاء الخسارة.

خوان رامون خيمينيث، قال في كتابة له عن ذكرياته في أمريكا: «إن أعظم ما يستهويني في أمريكا كامن في سحر مقابرها».(١) كان يرى طفلة خارجة من بيتها فتعبر إلى المقبرة وهي تلاعب عروسها أو ترمق فراشة تتطاير أمامها. وتنعكس صلبان الشواهد على زجاج النوافذ من حولها، فيجتمع البيت والضريح في ظل واحد، ويطير العصفور من شاهدة القبر إلى نافذة الدار، آمناً أمانَ الطفلة الصغيرة في المقبرة. ثم يقول: يا له من نصر – هنا – ينتصر به الجمال على الموت.

لا شك في أنه نصر رومانطيقي يذكّر بالأدب الانجليزي

في القرن التاسع عشر تحديداً [أتذكر الآن قصيدة وورد زورث الفَرِحة التي يرثي فيها ابنته،لا أملكها الآن، في بيتي، مع الأسف.] لكنه نصر. سيكون للشاعر الشاطر، الاحتلال، ودماء الربح، وغنائم الحرب. وسيكون للشاعر المنعزل الفقير، خسارة الموتى، ونصر الجمال الرومانطيقي في مقابرنا غير الساحرة كمقابر أمريكا.لكنه نصر فيه الإجابة كلها عن الشعر، وعن كل أسئلته. نصر، يشبه الشعر والاندفاع فيه بقوة، قد يُفهَم وقد لا يُفهَم. لكنك تمسك به سعيداً كما لو أنك تفهمه من غير أن تحصره في فكرة مَا. أيرضينا حقاً والبلاد تتهدم، وتُحتل، ويُقتل أبناؤها؟ لا. لكنه نصر، يحفر عميقاً في اللاوعي الجمعي لشعب بأكمله. في قوة مأساته وعدد ضحاياها وفي تطهير محاكاتها للرائي والسامع، تماماً كما هي المحاكاة عند أرسطو طاليس في فن الشعر. نصر خاسر ومكسور، لكنه يتوثب كل حين، في رجفة العين قبل الدمعة، وفي تجهيز أطفالنا في الصباح للذهاب الى المدرسة، أمام عيون جنود الاحتلال. نصر خاسر ومكسور، ومذبوح كرأس الحسين، وزاهٍ كوسام على الصدر عندما يكتب المؤرخ أن شاعراً عدواً للديكتاتور، مشرداً في المنفى، وفقيراً، رفض أن تتهدم بلاده، وأن تُحتَل، ورفض أن يشترك في الحفلة النكراء الطامعة في غنائم ما بعد الاحتلال. وأن آخر، يُلعَن، لأنه طمع فيها.

-٢-

الجمال والكرامة..

يوم هربتُ من العراق، كنتُ أفكّر،كأيّ هاربٍ، في الثأر في يوم العودة. وليس الثأر عند الشاعر، أكثر من الكتابة، ولقد قلتُ مرّةً : إنّ القصيدة ملجئي الوحيد للثأر.لكنّما القصيدة قد لا تحضر، فيكون المقال، عندئذٍ، تعويضاً.في الساعات الأولى للهرب فكّرتُ في المقال..وفي عنوانه أيضاً : «المهزلة البدويّة»، وعدلتُ عنه. فالأمر، قلتُ في نفسي قبل كلّ تلك السنين، أقسى من مهزلةٍ بدوية. ثمّ نسيتُ المقال، وبدأتُ رحلة المنفى الشاقّة، متذكراً صحبتي، الأحياء منهم والأموات في كلّ خطوةٍ أخطوها. فلقد كنتُ شاهداً على الجحيم، وهارباً منه. ولقد كنتُ أحسبني مديناً لهم، ذا واجب روحيّ، في نقل ما هم عليه إلى العالم.

كان المشهد الثقافيّ، في المنفى،مشهدَ خدمٍ للدكتاتور، ومشهد خائفين منه، ومشهد لاعبين ماهرين وصيادي فرص.وكنتُ أقتربُ من الخائفين، فهم الشعراء، الفقراء، العزّل، أمام جبروت نظامٍ كان إذا قتل معارضاً في دولةٍ مَا، محت له تلك الدولة آثار جريمته معتذرةً عن إيوائها القتيل. وثمة من دول الحرية من سلّمت له معارضين «فرنسا الثمانينيات مثلا».أخذتُ أقول عن هروبي، إنه كان هروباً شعرياً لا حزبياً. حتى لو كان الدكتاتور أصدر حكماً عليّ بالإعدام، بل حتى لو كان الحكم عُلِّقَ على الجدران. والخروج الشعريّ، لا يُفهَم عادةً في الساحة العراقية الحزبية، فالهرَبُ حزبيٌّ، والهارب من الأحزاب لا يهرب إلا بعد أن يتيقن تماماً من حماية الأحزاب له. ولذلك ترون الهاربين الحزبيين يتكومون أكواماً في كلّ حيٍّ من العواصم الكبرى، قد لا يفصل بين اثنين منهم غير جدار.

كان المشهد الثقافيّ سفسطائيا، وعملياً، كذلك الذي شاع بديلاً ومضاداً للفكر التأملي، كما قالت لنا الكتب، بعد انهيار ديمقراطية أثينا. وحين أردتُ أن أقربه إلى مثيلٍ عربي، لم أجد غير زمن ما بعد مقتل عليّ، حين تخلت الدولة العربية، إلى الأبد، عن العدالة الشعرية في الحديث النبويّ المعروف: «ادرأوا الحدود بالشبهات».

الرحلة إلى المنفى، هي رحلة البحث عن مأوى. فهمَها بعضهم فهماً عملياً ناجعاً فامتلك بيتين وأجّر واحداً.!

المنفى ليس بيتاً، كذلك البلاد التي يحكمها دكتاتور. منطقٌ يقول به الشاعر الفقير، المنعزل. ولا يقول به الشاعر السفسطائيّ، والعمليّ، والشاطر، الذي ربح من الاثنين: الدكتاتور والمعارضة.لكنما العزلة، التي يختارها الشاعر الفقير، مهما أُحكِمَت، لا تبعده عن التماس مع الآخر العمليّ، عندما يبدأ الأخير لعبة تحرير البلاد، علناً. حتى لو كان هذا التماس مجرّد آهة من بعيد.يمسح الأول دموعه، ويمضي إلى الكتابة.

* * *

أنا أعزل أمام الحرب. أعزل بلا تاريخ ينجيني من

الضياع. كنتُ أحسب أنّ التاريخ يأتي إليّ في كلّ مرة أقرأه،أي في كلّ مرة أطلبه. كنتُ أظنني لن أكون غريباً عنه، وأنا أقرأه في الدين والأدب كثيراً. ألتهمه كلّ يوم كما يلتهمه قراؤه المحافظون. لكنني أعزل، بلا تاريخ ينجيني من الضياع. أهو ثأرٌ مني، ألاّ يأتي في هذه العزلة، وأنا لا أنظر إلاّ إليَّ فلا أحد معي يسمعني، أو يُسمعني نفسه؟ وفي النظر إليّ أبحث عن مكونات ما أدّعيه في الشعر، الآن، أو ما كنتُ أدعيه خلال العقود الثلاثة الماضية. ولكنني لا أكاد أعثر إلا على الطبقات السميكة المتوارثة للعقل، تلك التي حفظناها في البيت وفي المدرسة. تلك التي لقنونا إيّاها تلقيناً.وأكثرها كان مواعظ ونصائح. وبعضها كان تعاويذ..ورقى. ولكن أين ذلك التاريخ بكلّ كتبه وأحداثه وأبطاله؟ لاشيء في الذهن الآن. على الرغم من أنّ حياتي في هذه العزلة ليست غير نشاطٍ لا ينقطع من التذكّر،تذكّر كلّ شيء. فهو الحوار الآدميّ الوحيد، الذي أقوم به، والذي أسمعه. أيكون كلّ هذا لأنني شاعر. جربتُ ألاّ اكون شاعراً ليوم واحد. ثمّ وجدتُني أسأل نفسي: هل أنا شاعر كلّ يوم؟ ما معنى أن تكون شاعراً في الحياة داخل البيت، المغلق بابه، المسدلة ستائر نوافذه؟ هل أنت شاعر حين تتحفّز للكتابة، وأثناءَها؟ ألستَ شاعراً قبل الكتابة، قبل أن تتحفز لها؟ ألستَ شاعراً بعدها؟ ثمّ وجدتُني أسأل نفسي السؤال الصعب: هل الشعر كتابة؟ سيل الأسئلة حين يبدأ، لا يتوقف، إلا بالقطع المتعمد. قطعٌ إذن، كما يكتب السينمائيون في سيناريوهاتهم.هل الشعر تاريخ؟ لا مفرّ إذن من الأسئلة.

أنا أعزل بلا تاريخ لأنني شاعر. ولكن لم لا أدخل إلى التاريخ من الشعر؟ ألم أذكرْ علياً قبل صفحة فولسكوب وبضعة أسطر. فلماذا لا أذكر حديثه الشهير بعد انتهاء معركة الجمل: إلى الله أشكو عُجَري وبُجَري؟ و(عُجَرُهُ وبُجَرُهُ) في المعجم: عيوبه وأمره كلّه. ويضع المعجميون العرب، عادةً، في هذه المادة، حديث عليٍّ المذكور. وعدد من المؤرخين يرويه شعراً، وأثبتَه منهم طه حسين في كتابه «الفتنة الكبرى». لكني أميل إليه قولاً مليئاً بالشعر، بل هو الشعر كلّه، أكثر منه بيتاً منظوماً. لذلك اكتفيت منه بصدره «أشكو إليكَ عُجَري وبُجَري» وهو من الرجز، وأهملتُ عجزه، ووجدتُه في حاله هذه أقرب إلى الاقناع من بقائه مرتبطاً بالعجز المهلهل، أو بالحديث المعتمد في المعاجم. إنه يبدو الآن قولاً جاء موزوناً بالمصادفة.(أشكو إليكَ عُجَري وبُجَري)هذا ما أحبه. وقد قاله عليّ أثناء تعرّفه على القتلى من أنصاره في الميدان، وعلى القتلى من معسكر أعدائه وكان فيهم أصدقاء حياته كلّها..في مشهدٍ تراجيدي، لم أقرأ له مثيلاً، قطّ، في التاريخ. أوَ ليس هذا تاريخا؟ لا. لقد كنتُ في حضرة الشعر والتراجيديا.. ولم أزل فيهما. فلم تأخذني الأحداث بعيداً عنهما. بل أنني لا أتذكر الأحداث، أو لا أرغب في تذكّرها. لكنني فرحٌ لأنني تذكرت ذلك الحديث، ففيه نمو لهذه الكتابة يشبه النموّ الدرامي في المسرح الكلاسيكي: بداية، وسط، ذروة أو نهاية. هل أنا في البداية؟ هل أنا في الوسط؟ أم أنا في الذروة؟ تكثر الأسئلة في الكتابة، لأن الشاعر كائن حيران، ولأن الحيران يسأل.قولُ عليٍّ، بكاءٌ في الحرب، ونحن في حرب. شعر يلغي التاريخ، يلغي الأحداث ورواياتها. لن تكون لدينا أحداث نختلف في صدقها، ودقة حدوثها. لن يكون لدينا رواة، يجهدون أنفسهم ويجهدوننا بـ قال فلانٌ، نقلاً عن فلان.لأنّ الشعر حاضر، وحين يحضر الشعر يختفي الحدث والرواة. لن يكون لدينا غير الحديث نفسه، وقوة العاطفة وصدقها التراجيدي. لكنّ أحدنا يتمنى لو أنه يقوله، لو أنه يسمعه، وصور ضحايا الحرب تُعرَض على شاشة التلفزيون كلّ حين.

في أحد أيام الحرب « آذار عام ٢٠٠٣ » عرضت محطة تلفزيون الـ BBC ريبورتاجاً لمراسلها من مدينتي الناصرية، كانت طائرات الكوبرا، فيه، تطلق من منتصف نهر الفرات صواريخها على البيوت في الضفة المقابلة، فتنفجر البيوت. يومَ هربتُ من العراق، لم أكنْ أفكر في قول عليّ بين قتلى معركة الجمل، بل كنتُ أفكّر في قصيدة العودة أو في مقالها.. في ثأري الشعري، في حلمٍ يتشوّه الآن بالحرب وبضحاياها.لم أكنْ افكّر في أنّ ثمن تحقيقه سيكون جثثاً مرمية في شوارع المدن والطرق الخارجية، وجرحى مقطوعي الأيدي أو الأرجل، نائمين

على أسرّة عتيقة في مستشفيات مدنٍ محاصرة(سنرى المشهد ذاته في عنف أشدّ في ما بعد، أبطاله انتحاريون عرب، يفجرون أنفسهم «بأحزمة ناسفة وبسيارات مفخخة» ليقتلوا بشراً عراقيين في الطرقات والجوامع والأسواق والباصات والأعراس والمآتم..إلخ).كان مشهد نهر الفرات سوريالياً بامتياز: منفيون يحلمون بالعودة إلى بيوتهم. يأتي محررون يعلنون الحرب على الدكتاتور حتى يعود المنفيون إلى بيوتهم. لكنهم في حربهم على الدكتاتور يطلقون صواريخ على البيوت الواقعة على ضفة النهر.يعود بي هذا المشهد إلى الجمال الذي يتخلى عن الأخلاق. فليس أجمل من بيوتٍ عراقيةٍ على نهر الفرات في فصل الربيع، حيث السماء زرقاء، والطيور تتنقل من قصبٍ في النهر، إلى حدائق البيوت، وإلى سياج الجسر القريب، وأعمدة الضوء فيه.يكتب شيللر، الشاعر الألماني، في عام ١٧٩٣ مقالاً «عن الرقة والكرامة» يبحث فيه عن نظرية للجمال ليعاكس كانط الذي كان يقول في«نقد العقل العملي» ١٧٨٨ : عليك أن تتصرّف معتبراً أنّ غاية ما تريده لا تتنافى مع القانون العام.كان الشاعر يريد من الواجب أن يتسق مع الرغبة فطالب بموقف أخلاقي يكون في الوقت نفسه جميلاً. كان يبحث عن «الروح المنصفة الطاهرة»(٢). مؤكّداً، أنّ مُطلق الصواريخ من طائرة الكوبرا لا يفقه شيئاً عن التفلسف في الجمال. وقد يكون اعتقد أنه في فعله ذاك إنما يحقق الجمال كله.

يتثقف الأمر ذاته بعاطفةٍ مّا، في مشهدٍ للجنرال الأمريكي باتون، أحد أشهر محرري أوروبا، في الفيلم الذي يحمل اسمه (كتبه فرانسيس فورد كوبولا وأخرجه فرانكين ج شافنر ١٩٧٠)، عندما يصادف دباباتٍ محترقة وجثثاً مكومةً قربها، فيقول: (كم أحبّ هذا، إلهي؟ أحبّه كثيراً، أكثر من حياتي).قول الجنرال باتون نقيض شعري لشيللر،وللروح المنصفة الطاهرة. وهو نقيض شعري وتراجيدي لقول عليّ، حتى لو اختلفت المعركتان، واختلف دافع القولين.قول باتون هنا تاريخ يلغي الشعر. ستكون لدينا أحداث نسعى لتذكرها، سيكون لدينا رواة يتفننون في روايتها. لأنّ الشعر غائب. وحين يغيب الشعر، يظهر الحدث والرواة. لن يكون لدينا بكاء الرجل المنتصر، بين الجثث، بعد المعركة. إنما فرح عاشق الحرب وهو يتشمّمها في الدبابات المحترقة والجثث الملقاة، بلا أي تضاد معنويّ يحتّمه الشعر بينه وبين المشهد، بل في انسجامٍ بليد مع مضيّ الحدث في الزمن، كما هو التاريخ عند الرواة.قول باتون، الجنرال، نتيجة يصل إليها، عادة، الفكر السفسطائي ومن ورائه الفكر العملي– الانتهازي. قول شائع يقال غريزياً في الحرب، كلّ حرب. إنه الجمال مقلوباً، متخلياً عن الأخلاق.

إذن أنا أعزل بلا تاريخ. لأنّ الشعر يلغي الحدث.. عماد التاريخ عند الرواة. أو لأنّ الشاعر، تراجيدياً، يكتفي من الحدث بذروته، ومن الذروة بما يصفو منها شعراً. سنكون في صلب المصير الشعري الفردي الأعزل، المتأمل في مأساته. سيكون هذا المصير في ألمه كله، هو الجمال التراجيدي بحق. أنا أعزل بلا تاريخ ينجيني من الضياع. لأن الشاعر، أمام الحرب، كائن ضعيف، سريع البكاء، كما هم البشر الطبيعيون، الخائفون من الدكتاتور، الذين يرتعدون خوفاً كلما تذكروا مخطط هربهم. أو الذين كانوا إذا حلموا ذات مرةٍ بعودتهم إلى بغداد يفزون من النوم بكابوس، لا أكثر منه غير الموت: هل يُعدَمون اليوم؟.. كيف يهربون من بغداد ثانية؟

الخائفون من الدكتاتور، لا خدمه، ولا اللاعبون الماهرون وصيادو الفرص، هم الشعراء الذين، في ضعفهم، يخافون من الضياع، فيظنون التاريخ مخلّصاً لهم، روحياً وعقلياً، يلم لهم شتاتهم في غربتهم الغربية بتعبير السهروردي، لكنهم يكتشفون في موتهم البطيء أمام شاشة التلفزيون، وفي تجوالهم الخجل في شوارع منفاهم، أنّ الشعر قد ألغى التاريخ، في تكوينهم الروحي والعقلي، وأبقى منه، من كلّ حدثٍ وحكاية، ذروة، هي الشعر نفسه، وهي التراجيديا.

الهوامش

* Hermann Hesse : Escritos pol?ticos 1932-1962, T : Hermini Daue. Bruger, Barcelona,1983 .

(١) خوان رامون خمينيث، في ترجمة عباس محمود العقاد في كتابه: شاعر اندلسي وجائزة عالمية. دار الكتاب العربي– بيروت. ١٩٧١

(٢) استفادة من «عصور الأدب الألماني» لبربارا باومان وبريجيتا أوبرله.



إدوارد سعيد

صورة المثقف الكوني..!

فـــرج بوالعـــشة*

تقول الاسطورة الفرعونية: قام ست (إلـه الشر) بـقـتل أزوريس (العـادل)، وتـقـطـيـع جسده إربـاً، ثـم رمـى كل قطعة في نـاحية من الأرض. فقامت زوجته إيزيس (ابنة إله الأرض وآلهة السـمـاء) تـبـحث عـن جسد زوجـهـا المشـتـت في أطـراف الأرض، حـتـى عثرت عليه، فجمّعت أعضاءه قطعة قـطـعـة، ضـمـتـهـا إلى بـعـضـهـا،ثـم احتضنت جسده المجمع، فتحبل منه، لتلد ابنهما حورس الذي سيثأر لأبيه من إله الشر.

إدوارد سعيد أزوريسي بـامتياز. مزق الـنـازيـون الجدد (الصـهـاينـة) هويته الـوجـوديـة (= هـويـة شـعـبـه الفلسطيني) شتات، ورموا بها على طول العالم وعرضه. وإيزيس (هنا) هي تجربته، في الحياة والمعرفة، في الـبـحث عـن لحظـة الـتـئـام هـويـتـه الـوجـوديـة المـمـزقـة شـتـاتـا، خـارج المكـان، في المنـفـى القسري. خـارج الـلـغـة الأم، في الـلـغـة المتـبـنـيـة/ المتبنية..!

كما يمكن ان يكون أوليسي أو تموزي أو جلجامشي، بـامتيـاز. إذ كونه يختزل روح الفلسطيني (الرافض لدور الضحية)، المقذوف به خـارج العدالة، في شتات الرمن، يليق به المعنى الاسطوري لسؤال الوجود إياه عن أنا/الآخر، المحمول على معادلة اغتراب العالم والاغتراب عن العالم، في الوقت نفسه، ولكن في سياق جدلي خلاّق.!

ولمقـاربـة تجربـة إدوارد سـعـيـد، في الحيـاة والمعـرفـة، يـنـبـغـي الـدخـول من بـاب قـراءتـه الـفـكـريـة المتـفـحـصـة لتفاصيل سيرته الذاتية (طفلا وشابا ومثقفا).

لماذا اخـتـار، إدوراد سـعـيـد، جـوزف كـونـراد، الـروائـي الـبـولـونـي الشهير، لـيـكـون عـالمه الأدبي مـوضـوعـا لأول كتاب أصدره العام ١٩٦٦.

جوزيف كونراد كان في السابعة عشرة من عمره عندما هـاجر وطنه العام ١٨٧٤ . عـاش في فرنسا لحوالي ٤ سنوات. عمل بحارا في البحرية التجارية الفرنسية. ثم انتقل للعمل في البحرية البريطانية العام ١٨٧٨.وبعد حـوالي ثـمـانـيـة عشر عـامـا، نشر روايـتـه الأولى «جنون آلماير» بلغة انجليزية فذة، بحيث نُعي بعد موته العام ١٩٢٤، بـحـسـبـانـه أفـضـل كـاتب أجـنـبي يـكـتب بـالـلـغـة الانجليزية.

وكونراد لا يستمد مكانته الأدبية المتفردة بحسبانه أحد أبـرز الـنـاثـرين في كل الـعـصـور،ومؤسسـا رائدا لأسلوب روائـي حديث فـحـسب. وإنما بـحـسـبـانـه مـبـدعـا مـتـجـاوزا لثقافة عصره، حـامـلا رؤية إنسانية صافية، في محتوى

* شاعر وباحث من ليبيا يقيم في ألمانيا.

أدبي رفيع. وبرؤيته الانسانية الصافية تلك، كما تجلت في روايته: «قلب الظلام» فضحت الصورة الإنسانوية الفاقعة، التي رفعتها البرجوازية الغربية إلى مصاف المهمة المقدسة للرجل الأبيض، لتبرير استعمارها للآخر (الأحمر/الأسود/ الأسمر/ الأصفر..!!) بذريعة تمدينه وتحضيره!!

كونراد كان، حسب الناقد الانجليزي ارنولد كيتل، إلى جانب روبارد كبلنغ، هما فقط من نظر إلى الامبريالية وجها لوجه، وقد اكسبتهما تجربتهما حيوية يفتقر إليها بوضوح كتاب عصرهما.لكن كونراد وحده نظر إلى الامبريالية بأمانة كافية جعلته فنانا عظيما.

وإدوارد سعيد، في علاقته الفكرية الحميمة،غير معني بمناطحة كونراد في مصافه الإبداعي. أنه شبيهه في رؤية إنسانية كونية مشتركة، تشتغل، فكريا، على تعرية الثقافة الامبريالية من أغطيتها الإيديولوجية. وهو شبيه تجربة من حيث الوجود في لغة أخرى ليست لغته الأم. مع فارق ان اللغة البولونية وثقافتها بالنسبة لكونراد تمتح من حضارة أوروبية واحدة في جذورها. بينما اللغة الانجليزية والثقافة الانجلوامريكية، بالنسبة لإدوارد سعيد المنزوع من عربيته تتخذ شكل المنفي.لكنه منفي خلاّق لأسئلة ضاغطة، متوترة، تتبادل شكوكها بين عالمين: «مختلفين كلياً بل متعاديين: العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولية الحميمية - وهي كلها عربية - من جهة، وعالم تربيتي الكولونيالي وأذواقي وحساسياتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلما وكاتبا من جهة أخرى...».

وسياق الأسئلة المتوترة هذه، في اتجاهين متعاكسين، حياة ولغة، تنسج «غربة مزدوجة»: «فلا أنا تمكنت كلياً من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الانجليزية، ولا أنا حققت كليًا في العربية ما توصلت إلى تحقيقه في الانجليزية....».

لكنها الأسئلة التي تنتج بالمقابل هوية متحركة على قلق كأن الأسئلة: «جغرافية الارتحال، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن وانتماء، ناهيك عن السفر ذاته. فكل واحد من الأمكنة التي عشت فيها..... شكلت جزءا عضويا من عملية نموي واكتسابي هويتي وتكوين وعيي لنفسي والآخرين.».

لجهة السياسة،كانت هزيمة ٦٧/٥/٦ بمثابة هبوط ضروري من فضاء أسئلة الوطن/الذاكرة، والإقامة المنقوصة في لغتين، إلى أرض المصدر الواقعي لمسقط الرأس وسحنة الجسد، ومذاق الكلام ومقال المقام. هبوط بمعنى العودة الملموسة إلى العالم العربي، عبر معايشة حركة المقاومة الفلسطينية الناهضة بقوة رفضا لهزيمة ٦٧، والانكباب على تعلم اللغة العربية ودراسة الأدب العربي، سعيا إلى تمثل الهوية العربية بما يليق بتجسير الهوة الفاصلة ما بين عالم البيئة الأصلية (العربية) وعالم التربية الثقافية (الانجليزية).

ولأن الثقافة الانجليزية كانت الغالب على تربيته، في المدرسة والبيت، وحتى أثناء عيشه في البلاد العربية، كان عليه، في نهاية الثلاثين من عمره، ان يستعيد هويته العربية، قبل ان تفلت منه نهائيا، لكن منهجه في استعادتها، جعله حريصا على أن تكون الاستعادة في سياق: «البحث عن الانعتاق والتحرر من القوالب الجامدة للعائلة والدين والقومية واللغة أيضا - قراءة تعيد إليّ ما كنتُ أرغب فيه من تكيّف أفضل وأكثر تناغما بين ذاتي العربية وذاتي الأمريكية. وكلما أوغلت في ذلك الجهد ازددت اقتناعا بأني إنما أسعى إلى تحقيق فكرة طوباوية..» فتكون النتيجة العقلانية أنه: «عربيٌ أدت ثقافته الغربية، ويا للسخرية الأمر، إلى توكيد اصوله العربية، وإن تلك الثقافة، إذ تلقي ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية، تفتح الآفاق الرحبة أمام الحوار بين الثقافات..»

وقبل ان يتوصل إلى ذلك لم يكن سعيد يطيق إدوارد: «هذا الاسم الانجليزي الأخرق الذي وُضع كالنير على عاتق «سعيد» اسم العائلة العربي القح.. «المسمى به على اسم: «أمير بلاد الغال(وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعا عام ١٩٣٥، وهو عام مولدي..» والاسم المركب ببعديه، الانجليزي (المستعمر، بكسر الميم الثانية) والعربي (المستعمر، بفتح الميم) أوقعه في إغتراب الهوية الاسمية: «خلال سنوات من محاولاتي المزاوجة بين اسمي الإنجليزي المفخّم وشريكه العربي، كنتُ أتجاوز «إدوارد» وأؤكد على «سعيد» تبعا للظروف، وأحيانا أفعل العكس، أو كنتُ أعمد إلى لفظ الاسمين معا بسرعة بحيث يختلط الأمر على السامع». والاغتراب نفسه

ينسحب على اللغة. فهو لم يعرف أبدا أية لغة تكلم بها أولا: «أهي اللغة العربية أم الإنجليزية، ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى. ما أعرفه هو أن اللغتين كانتا موجودتين دوما في حياتي، الواحدة منهما ترجّع صدى الأخرى، وتستطيع كل واحدة منهما ادعاء الأولوية المطلقة، من دون أن تكون هي فعلا اللغة الأولى. وأنا أعزو مصدر هذا الاضطراب الأوّلي إلى أمي التي أذكر أنها كانت تحدثني بالإنجليزية والعربية معا..»

وانعكس ذلك اغترابا في الهوية الوجودية، محمولا على «تمن محموم» لو أنه وعائلته: «عرب كاملون أو أوروبيون أو أمريكيون كاملون أو مسيحيون أرثوذكس كاملون أو مسلمون كاملون أو مصريون كاملون وما إلى ذلك..» فهو وإن كان، من حيث الأثنية، عربي الأصل، فلسطيني المولد، مقيم في القاهرة، إلا أنه عاش معزولا عن حياة المصريين، كونه مقيما مع عائلته في (الحي الكولونيالي) ويحمل الجنسية الأمريكية، ويدرس في مدرسة إنجليزية، زمن الحرب العالمية الثانية، ويذهب إلى الكنيسة البروتستانتية، ووالده وديع اختار لنفسه اسم «وليام» لكي يكون لائقا بجنسيته الأمريكية..!!

لكن ذلك لم يمنع إدوارد/سعيد من أن يلعب أو قل يتلاعب بخيارات هويته المتعددة. فحالة الاغتراب لم تكن عدمية، وإنما هي ضرب من الاغتراب الإيجابي الخلاق، كما ستأتي نتائجه لاحقا في حركية إدوارد سعيد الإبداعية، برسم هوية مثقفي عضوي كوني.

وفي مركز حياة إدوارد سعيد يبرز الأب والأم اللذان مثّلا طرفي المعادلة الحياتية التي شكلت صورة المثقف،طفلا وصبيا وشابا،حتى تسنى له أن يشب عن سلطة الأب القاسية وسلطة الأم الدافئة، حيث: «وفر ليَ دفء أمي السائغ لأكون الشخص الذي كنت أشعر حقيقة انني إياه، بالمقارنة مع «إدوارد» الفاشل في المدرسة والرياضة والعاجز عن مجاراة الرجولة التي يجسدها أبوه....»

من أمه شعر بجسده: «جسدا مثقلا وإشكاليا إلى حد لا يصدّق، أولا بسبب معرفتها الحميمة به، لأنها الأقدر على إدراك طاقته على ارتكاب الشر، وثانيا لأنها حرمت نفسها الحديث علنا عنه،فلم تقارب الموضوع إلا تلميحا.... فتتكلم عنه - أي جسدي - عبرهم مثل الناطق من بطنه........»

كان جسده مصابا بعدة علل: قدمان مسحاوان، رعشة غير إرادية تتملكه كلما حكمته رغبة التبول، آلام دائمة في المعدة، هزل وقصر في النظر بسبب التهابات في قناة العين ونوبات التراخوما، قامة طويلة ملتوية: «وقد أضحت هوس أبي وموضوعه الأثير، عند بلوغي المراهقة(.......) وأكثر ما أحبطني في تلك التجربة هو أني، وقد بلغت الحادية والعشرين لم أعترض على كون أبي خوّل نفسه أن يحزّمني مثل طفل شقيّ ترمز قامته الملتوية على ماهية ذميمة تستحق عقابا علِميًا.....»

من جهة الوضع الاجتماعي الطبقي، نجد الوالد تاجرا ثريا ناجحا. بدأ صغيرا في عالم تسويق القرطاسيات. وكان جزء من نشاط شركة الأب وعائلته يشمل بيع الكتب وكذلك نشرها بشكل محدود ومنها: «كنتُ أتلقى هدايا من الكتب المناسبة مستلة مباشرة من على الرفوف... وقد انقسمت تلك الكتب المدرسية إلى فئتين عامتين: كتب أطفال... وكتب معلومات مفيدة...» علاوة على الكتب التي كانت توفرها له الوالدة وتقرأها معه أحيانا.

في ذلك العالم، من القصص المصورة للصبيان والفتيان عن حكايات الجن والقصص التوراتية والأساطير الاغريقية، انجذب بشدة إلى استيهامات الخيال الاستشراقي في قصص الاطفال والصبيان، وسلسلة أفلام طرازان حبيب الحيوانات المفترسة والسكان المحليين من الأفارقة، وسلسلة أفلام ألف ليلة وليلة، حيث علاء الدين وعلى بابا وسندباد وسلاطين بغداد. يتكلمون الانجليزية بلكنة أمريكية ويتناولون أطعمة غامضة، ولعلها من صنف الـ«سويت ميتس».

أو وهو منحبس: «انحباسي الضيق في حياتي وبيتي» غارقا في : «الدروس والكتب الإنجليزية» التي تدور حول عظمة الامبراطورية البريطانية وأمجادها التاريخية، بينما في الواقع، بسبب سحنته العربية يصطدم بالممارسات الكولونيالية العنصرية،التي اقامت حاجزا، اجتماعيا، يفصل بين حياة عموم المصريين في فضاء القاهرة الشاسع، و«الضاحية الكولونيالية المصطنعة» حيث يعيش مع عائلته معزولا عن حياة المصريين، من بني جلدته ولغته وثقافته، وكذلك عن حياة الانجليز المنغلقين على عالمهم الخاص والمحظور على العرب.

ومن بين تجاربه المبكرة في الاصطدام بالممارسات العنصرية، يذكر أنه بينما كان في طريق عودته من المدرسة إلى البيت: «عند الغسق عبر أحد الحقول المترامية الأطراف لنادي الجزيرة، اعترضني انجليزي........ والد رالف زميلي في المدرسة: «ماذا تفعل هنا، يا ولد؟» نهرني بصوت بارد هزيل. «أنا راجع إلى البيت» قلت، محاولا التزام الهدوء، فيما أخذ يترجل من على دراجته ويتقدم باتجاهي. «ألا تعلم أنه ممنوع عليك أن تكون هنا؟» سأل مؤنبا. فبدأت أُغمم شيئا عن كوني عضوا في النادي، لكنه قاطعني بلا رحمة:» لا تجاوب يا ولد. غادر المكان فقط، وغادره بسرعة ممنوع على العرب ارتياد هذا المكان، وأنت عربيّ!»

تلك الاهانة العنصرية القاسية على نفسية صبي ممزق بين عالمين ولغتين، ستحفر جرحا مؤلما في ذاكرته، لأنها قصدت إشعاره بدونية أهليته رغم عضويته في النادي الأجنبي، وتسفيل أصله،وهو الذي: «لم يسبق أن فكرتُ بنفسي بوصفي عربيا...» وعزز ذلك أن أباه (الخبير بهذه الممارسات العنصرية) لم يبال بالأمر، حتى أنه: «...بدا وكأنه يوجد عقد استسلامي بيني وبين أبي توافقنا فيه على أننا ننتمي بالضرورة إلى مرتبة دنيا...» لقد خدشت الحادثة، في نظر إدوارد الصبي، صورة الأب القوي المهيمن، التي كانت برسم المتسلط البطريركي، الحاضر بضراوة في تشكيل صورة ابنه على هواه. وهو يقارب صورة الأب الكافكاوي كما صوره كافكا، وان لم يكن أب إدوارد على تلك الدرجة من السوداوية، إلا انه كان يرى فيه صورة صاحب الحضور الجسدي الموحي بالثقة الطاغية: «بالمقارنة مع جبني وخجلي الانكماشيين والعصابيين..»

فالاب لم يكن راضيا عن تكوين شخصية ابنه الوحيد، جسديا وسلوكيا. دائم الاحتجاج على جسده، وعلى خجله وانكماشه. كان حاضرا في ذهنه كمسطرة لرسم وجوده، لاقحامه في الحياة، لجعله يمشي كمشيته: «المتيبسة كقضيب والمنتصبة على نحو يكاد أن يكون كاريكاتوريا..» وعندما اباح الابن للاب، الذي: « لا يبدو أنه يخشى اقتحام أي مكان أو الإقدام على أي فعل ـ وهما أكثر ما أخشاه.»، أنه لا يقوى على ان يقابل نظرات الناس إليه بمثلها. أشار إليه الأب بان لا ينظر إليهم: «عينا في عين، بل إلى أنوفهم»، الأمر الذي منح إدوارد سعيد كما يقول: «تقنية سرية استخدمتها عقودا من الزمن. وعندما بدأت التدريس، بُعيد تخرجي في أواخر الخمسينيات، وجدتني مضطرا إلى خلع نظارتي لكي يتحوّل الصف كتلة ضبابية يتعذر عليّ تمييز أي شيء فيها. ولا أزال إلى الآن أجد صعوبة لا تطاق في أن أشاهد ذاتي على شاشة التلفزة، بل حتى أن أقرأ ما يكتب عني.» مقابل حضور صورة الأب الصارم، تترقرق صورة الأم،التي وفر دفئها الرائق: «الفرصة النادرة لأكون الشخص الذي كنتُ أشعر حقيقة أنني إيّاه، بالمقارنة مع «إدوارد» الفاشل في المدرسة والرياضة والعاجز عن مجاراة الرجولة التي يجسِّدها أبوه. على أن علاقتي بها ما لبثت أن ازدادت التباسا مع الوقت، وصارت إدانتها لي أشد تدميرا من الناحية العاطفية من تنمُّر أبي وتأنيبه».

لكن صورة الأب المهاب، والعنيف في بعض الأحيان، حتى أنه: «اعتدى عليّ بالضرب المبرح على نحو مهين وأنا طالب دراسات عليا في هارفارد، عقابا على وقاحتي، كما صرح لأمي..» ليست نمطية تماما لأب جائر بالمطلق. فهناك الوجه الآخر للوالد المحب لعائلته، ولابنه الوحيد لدرجة المبالغة في خوفه عليه. المستقيم والمنصف في عمله، دائم السخاء. وإلى ذلك هو رجل الأعمال الناجح، الذي كان أول من أدخل آليات البزنس على الطريقة الامريكية إلى منطقة الشرق الأوسط: «لاحقا قدرت أن ما حققه أبي في مجال التنظيم العقلاني للعمل ومنح الحوافز لكل واحد من موظفيه المتكاثرين باستمرار كان عملا فريدا، لا بالقياس إليه فقط وحسب وإنما قياسا ايضا إلى منطقة الشرق الأوسط برمتها..» ولا يبدو ذلك مبالغة من طرف ابن في حق أبيه، فالأخير: «كان رائدا في مجال التصليحات وخدمات ما بعد البيع... وطور بمساعدة زوجته، والأحرى القول إنه «اخترع» الآلة الكاتبة بالحروف العربية بالتعاون مع شركة «رويال»...»

وخلاصة استبيان ميراث الأب،في تحليل الابن، ارتباطه، عنده، على وجهين: «دونما فكاك في مفارقة مطلقة لا

جدال فيها، حيث ينفتح القمع والتحرر واحدهما على الآخر في لغز بدأت اعترف به للتو، وإن كنتُ لا أفهمه تمام الفهم.»

أما الأم، الفضاء الحميم لوجوده، والصديقة الأعز في حياته، سيما في سنوات استقلاله، فقد أثقلت، في طفولته، على احساسه بجسده وأشكلت عليه معرفته به: «أوّلا بسبب معرفتها الحميمة به لأنها الأقدر على إدراك طاقته على ارتكاب الشر، وثانيا لأنها حَرَمَتْ نفسها الحديث علنا عنه.» كما اشكلت عليه لغة جسده في علاقتة مع شقيقاته، كونها علاقة واقعة في دائرة التباسات المحظور والمباح من حيث طبيعة حدود العناق والاحتضانات والقبل الأخوية.!

كانت الثقافة الجنسية غائبة، بمفهومها التربوي، في:«أسرة تصر على افتعال تصوير نفسها جماعة أوروبية صغيرة، على الرغم من بيئتها المصرية والعربية...» إذ كان الحديث عن الجنس : «ممنوعا في كل مكان ، بما في ذلك الكتب ، على الرغم من ان فضولي وتوافر الكتب في مكتبتنا حالا دون تطبيق المنع الكامل في هذا الميدان...»..!

كان عليه ان يختبر علامة بلوغه بنفسه،وقد شكل له اختبار الاستحلام والعادة السرية أسئلة شائكة، عن كيف يعرف المرء أنه استحلم، وهل إفرازه مثل تبول«بيبي» على ما جاء في سؤاله الطفولي لأبيه،الذي أجاب ليزيد الأمر غموضا، قائلا: «تعلم ذلك في الصباح... نعم أنه يشبه التبول، إلى حد ما، لكنه دبق أكثر من التبول ويعلق على منامتك..» ثم يحكي له عن شرور ومخاطر العبث بالجسد(العادة السرية) التي تؤدي إلى الاصابة بالصلع أو الجنون. ونجده يتحول إلى مفتش«جنائي» يدخل إلى غرفة ابنه في الصباح، يفتش منامته بطريقة مخبرية، ناظرا إليه بغضب وقرف: «لا شيء. كم مرة حذرتك من مخاطر العبث بجسدك..» باعتبار عدم وجود أثر لاستحلامه يثبت أنه مارس الاستمناء.!

وفي سياق رحلة البحث عن الهوية المشتتة كأطراف اوزوريس في فضاء التجارب الحياتية والمعرفة الفكرية، ينتقل إدوارد سعيد الصبي من عالم التعليم الانجليزي الصارم إلى عالم مدرسة القاهرة للاطفال الأمريكيين، عام ١٩٤٦، ذات النظام التربوي، المصمم كي يكون: «جذابا وبيتيا ومفصّلا على مقاس أطفال في طور النمو..» وحيث تختفي المظاهر المتكلفة للمدرسة الانجليزية، سلوكا وزيًا. ليجد نفسه مندهشا في عالم المدرسة الامريكية، أو قل يصيبه ذعر عظيم (بلغته) وهو يشاهد زملاءه الجدد يرتدون الـ«تي شيرت» والجوارب المقلمة وأحذية الموكاسان مما يعد ثورة فوضوية كبرى بالنسبة إلى ما يرتديه الصبي المتهندم، القادم من المدرسة الانجليزية محشورا في: «شورط رمادي لائق انيق وقميص أبيض رسمي وحذاء أوروبي تقليدي ذي أشرطة..» وهذه الملاحظات على بساطتها في التمايز بين عالمي المدرسة الانجليزية والأمريكية يكشف في العمق عن التمايز بين روح الحضارة البريطانية المتكلفة وقد شارفت على الغروب وروح الحضارة الأمريكية المتحررة وقد باشرت شروقها إلى الأوج.

وفي العالم المدرسي الامريكي ازداد التباس هويته في صورة اسمه. فحاول ان يحرف اسمه إلى «سِغيد» ليقترب بغرابته إلى الاسماء الامريكية،حتى: «اضطررتُ إلى أن أخفي ملكتي الممتازة للغتي الأم...» فتعرض بسبب ذلك إلى تهكم معلمة اللغة العربية التي كشفت له بطريقة خبيثة، غير مباشرة، عن معرفتها بتحايله على اسمه العربي الأصيل.!

كثيرة هي التجارب المؤلمة في سيرة بحث الذات عن هويتها الوجودية في لحظة سلامها مع نفسها بعد اعتراك مضني مع الحياة والاحلام والاوهام. ودائما كان مركز الاعتراك وجوهر سطوته يدور حول الشعور بالنقص الفادح في منسوب الهوية المبددة في التناقضات: إدوارد وسعيد، فلسطيني بدون فلسطين، عربي خواجة، مسيحي بروتستانتي، أمريكي الجنسية، من قبل أن يرى امريكا، يبطن هوية عربية أخرى: «لا أستمد منها أية قوة بل تورثني الخجل والانزعاج..»، حتى انه في لحظة تعنيف المعلمة الامريكية له في الصف، تملكه شعور ان كل من في الصف من الاولاد الامريكيين يحدقون إليه باستهجان وفضول، وتخيلهم كأنهم يتساءلون: «أنه مجرد صبيّ عربي مسكين. فما الذي جاء به إلى مدرسة للأطفال الأمريكيين؟ ومِن أين جاء؟».

وسط كل هذه التجارب الحياتية بمتعها وخيباتها والتباساتها تشكل وعي إدوارد سعيد بمأساة وطنه المستلب بشكل تراكمي وعبر اشارات متواترة. فقد كانت العائلة حريصة على ان لا تقحم صغيرها في أمور لم تعد له صلة بها. وحدها عمته نبيهة من ستحسسه، بشخصيتها الوطنية وعملها التطوعي في مساعدة اللاجئين الفلسطينيين إلى مصر، معنى ضياع وطنه، وسيستغرق التحسس عقوداً طويلة قبل ان يتحول إلى وعي تاريخي/إنساني بقضية عادلة، يترسخ عنده، تدريجيا، مع سنوات النضج في حياته الأمريكية، دارسا وباحثا،ثم أستاذا جامعيا ومثقفا كونيًا: «كانت فلسطين تلوح كلمح البصر ثم تختفي سريعا من حياتنا النيويوركية.. سمعتُ لأول مرة عن تأييد الرئيس ترومان للصهيونية... منذ ذلك الوقت اكتسى اسم ترومان عندي طاقة تعويذية شريرة، ما أزال أستشعرها إلى الآن....»

وفي الخامس من حزيران/يونيو ١٩٦٧ صدمته الهزيمة العربية الشاملة في مواجهة إسرائيل، بحيث: «لم أعد الإنسان ذاته بعد العام ١٩٦٧. فقد دفعتني صدمة الحرب إلى نقطة البداية،إلى الصراع على فلسطين، فدخلت من ثم إلى المشهد الشرق أوسطي بوصفي جزءا من الحركة الوطنية الفلسطينية...»

ولم يكن لانخراطه السياسي في القضية الفلسطينية، أن يستقيم موضوعيا وعمليا دون استعادة الهوية العربية وتمثلها تمثلا موضوعيا، وكان ذلك مشروطا بالطبع بامتلاك اللغة بما هي أداة تفكير في(وبـ) الثقافة العربية. وليس مصادفة، أو أنها مصادفة ذات مغزى،أن آخر ما كتبه من دراسات، قبل وفاته، دراسة رائعة عن اللغة العربية تحت عنوان: «لغة تعتبر في امريكا اليوم قضية خلافية لأسباب إيديولوجية» نشرها باللغة الانجليزية في المجلة الأدبية المتخصصة «راريتان» في عدد ربيع ٢٠٠٢، ونشرتها صحيفة الحياة في حلقتين، بتاريخ ٨-٩/٣/٢٠٠٤، تلبية لرغبة سابقة من إدوارد سعيد في ترجمتها إلى العربية كي يطلع عليها قراؤه العرب.

تدور الدراسة عن علاقة إدوارد بلغته الأم مفككة ومضطربة وممزقة كعلاقته بفلسطينه المسلوبة، واسمه المركب من لورد انجليزي وفلاح فلسطيني، التلميذ في المدرسة الانجليزية المقبول على مضض في العالم الكولونيالي، والقاهرة العربية المعزولة عنه، خليط اللهجات العربية الفلسطينية واللبنانية والسورية التي تلقاها في حله وترحاله، لتبقى اللهجة المصرية، التي صار يتكلمها بطلاقة: «هي أسرع وأكثر إلماحا بكثير، وأجمل كما أعتقد،من اللهجات التي نشأت عليها بين الأسرة والأقارب.»

خلال الخمس عشرة سنة من عمره التي قضاها في البلاد العربية كانت اللغة العربية لغة ثانية في تعليمه، وقد دُرِّست له في المدرسة الكولونيالية الانجليزية «كلغة ميتة مستعصية» وتلقاها بالشعور بالضيق وهو يستمع إليها في مواعظ الكنيسة أو في بعض الخطب العصماء في مديح الملك المبجل. بحيث أنه وهو الطفل المراهق الموزع بين انجليزية التعليم ودروس الفصحى العربية المغتربة والدارجة البيتية الحميمة،استعمل الفصحى: «للاستهزاء والتقليد الساخر للبلاغيات المملة والتهجم على الكنيسة والدولة والمدرسة.»

وبعد حرب ٦٧ أو قل على إثرها وبسببها وجد المثقف المشتت مكانا ولغة (العالم لغة يقول ماركس!) أنه في حاجة إلى لغة أصله وفصله كي يتماسك توازنه القائم على ان تكون هنا وهناك، أي أن تكون فلسطيني/عربي وأمريكي/كوني. بمعنى ان تكون أنت أنت: ادوارد وسعيد! وقد: «جاءت حرب ٦٧ لتدفعني، مكرها إلى السياسة، ولو عن بعد. وكان أول ما لاحظته ان لغة السياسة كانت الفصحى وليس العامية (التي) قامت على نماذج للفصاحة تم تلقينها لتقليد الجدية في الطرح وليس الجدية بذاتها (بمعنى سيادة) الرطانات الماركسية والتحررية السائدة وقتها، حيث تم تعريب توصيفات الطبقة والمصالح المادية والصراع الاجتماعي - وما يرافقها من الكلام عن التناقضات والنقائض..... لتكون مادة لمونولوغات لا تخاطب الشعب بل الناشطين المثقفين الآخرين.»

ووجد ان عليه أن يعود إلى قواعد اللغة العربية وفيلولوجياتها. وكان معلمه (لحسن حظه) انيس فريحة. وعلى مدى عام، ولساعات ثلاث يوميا، درس: «مئات المقاطع من القرآن والمؤلفين الكلاسيكيين مثل الغزالي

وابن خلدون والمسعودي، والحديثين من أحمد شوقي إلى نجيب محفوظ».

وفي مقالته، عن اللغة العربية، المشار إليها آنفا، يناقش موضوعة العلاقة في اللغة بين الفصحى والدارجة على مستوى سطح العلاقة بينهما، وفي العمق العلاقة بين فصاحة البلاغة اللغوية المتحذلقة، التي تستعمل: «المهارة اللغوية للتسلط على المستمع..» والفصاحة الناطقة بالحكمة، أو التي «ليست سوى الحكمة عندما تتكلم..»

ويتوقف عند فصاحة العربية الحديثة التي اصبحت قاسما عربيا مشتركا للتفكير العام، والتي إذا: «أُحسن استعمالها فلا مثيل لها في دقة التعبير وللطريقة المذهلة التي تتغير بها الحروف ضمن الكلمة الواحدة، خصوصا في نهايتها، لتقول شيئا متميزا مختلفا. انها أيضا لغة لا مثيل لها من حيث مركزيتها بالنسبة إلى ثقافتها، كونها، بحسب ياروسلاف ستيكتيفتش، مؤلف أفضل كتاب حديث عنها، ولدت مثل فينوس بكامل جمالها، وحافظت على ذلك الجمال رغم كل مخاطر التاريخ وتخريب الزمن.»

والمقصود باللغة العربية الحديثة، تلك التي نهضت مع حركة النهضة العربية في اواخر القرن التاسع عشر، وكانت القاهرة مركزها الرئيسي، التي كانت مركز جذب للمثقفين العرب الذين لجأوا إليها هربا من الاضطهاد السياسي والفكري، وخصوصا رواد النهضة العربية من الشوام (لبنانيون، سوريون، فلسطينيون) الذين قادوا معركة تحديث اللغة العربية وتطويرها، حيث طعّموا الفصحى بنحو ٦٠ بالمائة من المفردات الحديثة. وهذه الاضافة اللغوية التحديثية الثرية لم تكن مفصولة عن تحديث الفكر العربي. ولذلك، حسب سعيد، لا: «أساس للشكاوى في « نيويورك تايمز» من « الفيلسوف الأحمق» توماس فريدمان والمستشرق المنهك برنارد لويس، اللذين يكرران التعويذة القائلة إن الإسلام والعرب بحاجة إلى اصلاح ديني على غرار الاصلاح البروتستانتي، لأن علاقتهما (فريدمان ولويس) بالعربية سطحية، وليس لهما أي اطلاع على كيفية استعمالها من جانب العرب، حيث نجد انها (اللغة العربية) تحمل في كل ثنية من ثناياها، فكرا وممارسة، أثر الاصلاح.» ويدلل على عبقرية اللغة العربية، في صورة تجليها الإبداعي الحديث، بنثر الياس خوري وجمال الغيطاني وكذا شعر اودنيس ومحمود درويش، كنماذج إبداعية رائعة لقدرة اللغة العربية على التطور والتفوق .

ورغم تمكن سعيد من العربية قراءة وكتابة ظل، بتواضع العالم، يشكو من انه لا يستطيع أن يحاضر أو يناقش بالفصحى دون مزجها بالتعبيرات العامية. وهي في الحقيقة ،إذا كانت مشكلة،هي مشكلة معظم المثقفين العرب(ناهيك عن العامة) بسبب غياب الفصحى عن الممارسة اليومية. إلا ان الأمر يرتبط عند سعيد بتحدي ازداوجية الهوية، المشتتة بين عالمين مختلفين: لسانا ومكانا وثقافة. وحتى مع وجود «كم هائل من الكتابات التقنية عن ثنائية اللغة، لكن ما اطلعت عليه منها لا يمكن ان يعالج مسألة ان يعايش المرء فعلا لغتين من عالمين مختلفين وفصيلتين لغويتين مختلفتين، وليس ان يعرفهما فحسب.»!

لكنه، لعله، وجد تعويضا (عاطفيا) في ابنه، الذي كأنه منح لأبيه (شيئا) قبل ان يمنحه لنفسه، عندما عكف الابن بجهد استثنائي على تعلم العربية، وقد أردفه بإقامات طويلة في القاهرة وفلسطين والأردن وسورية ولبنان: «مسجلا أي مصطلح جديد يتعلمه، قانوني أو قرآني أو شعري أو جدلي،حتى تحول الفتى الذي نشأ في مدينة نيويورك واصبح محاميا، لغته الأولى هي الانجليزية طبعا، إلى مستخدم ضليع (للغة العربية) التي ينطق به جد والدته، وكان يدرّسها كأستاذ جامعة في بيروت قبل الحرب العالمية الأولى.»

وهكذا، تنقفل دائرة التجربة الحياتية /المعرفية الثرية، لإدوارد سعيد، بختم الموت، ذلك الفاعل المجهِض لاكتمال كل نهاية متصورة في الحياة. إذ لا اكتمال لشيء، ولا نهاية لمعنى، في الحياة، عدا السؤال؟!

السؤال الذي يموت عند كل إجابة. والعزاء في غياب سعيد بعدما تحرر من التباسات إدوارد، انه ورّث لنا أسئلة مفتوحة على ما بعد النهايات.!

إدوارد سعيد

مرتكزات التعليم وأبعاده في الجامعات الأمريكية..

ترجمة: خالصة الأغبري*

مقدمة المترجم

يقاس تطور المجتمعات وتقدمها بمدى فاعلية نظم التعليم الجامعي فيها، فعلى مخرجاته يعول المجتمع، وبنظرياته تستنير العقول، وبأبحاثه النافعة ترتقي العلوم، ويشكل التعليم الجامعي المحور الأساسي الذي يحظى بنصيب الأسد في الخطط التنموية لما له من آثار فاعلة تخدم قطاعات المجتمع المتعددة، ولهذا يحمل المفكر العربي هموم أنظمة التعليم التي تتبناها مجتمعاته النامية ومدى فاعليتها، وتدور في أذهانه تساؤلات عدة حول سر استمرار تدني مخرجات التعليم الجامعي في بلاده على الرغم من الجهود التي بذلت ولا تزال تبذل لتحسينه والارتقاء به.

إن دول العالم المتقدم كأمريكا وبريطانيا وكندا وألمانيا وغيرها من الدول تتمتع بنظام تعليم جامعي متكامل جعلها تكتسب مكانة مرموقة وتستقطب عقولا مفكرة، كما أضحت مصانع يتخرج فيها المبتكرون وفلاسفة المجتمع، ويعود السبب في ذلك إلى تشجيع البحث العلمي ومكافأة الباحث بتمويل بحثه ونشره، ولهذا نجد أن كمية البحوث والمشاريع العلمية التي تقودها تلك الدول أكثر بكثير من أن تحصى، ونحن لا نقول بكمالية التعليم بالمطلق في تلك الدول، فربما يعتري بعض مؤسساتها التعليمية حالات المد والجزر في أدوارها وأبعادها إلا أن اهتمامها بالبحث العلمي ودفعها عجلة البحوث إلى الأمام يبقى هو قمة أولويتها، وهذا بالطبع ما ينبغي التركيز عليه في المجتمعات النامية.

وفي هذه المقالة الشيقة يسعى إدوارد سعيد – كونه أحد أبرز المفكرين الذين أثروا وتأثروا بمجريات التعليم في الولايات المتحدة– إلى إلقاء الضوء على مرتكزات التعليم في الجامعات الأمريكية، ويستخلص الاعتبارات التي أضحت تشكل مقياسا يقيم من خلاله مستوى التعليم وفاعليته مؤكدا ما وصل إليه التعليم الجامعي من اهتمام بالغ بالبحث العلمي.

الترجمة

يبدو التعليم في الجامعة البريطانية حاسما ومحدد الأهداف– ربما أكثر مما ينبغي– إذا ما قورن بالتعليم في الجامعة الأمريكية، فمهما تباين التعليم بين الجامعات العريقة والحديثة وبين الانجليزية والاسكتلندية فإن معدل التفاوت في مستويات الجامعات البريطانية يعتبر ضئيلا جدا حينما يقارن بالمستويات المتباينة للجامعات الأمريكية. ولا تؤثر مستجدات الحياة وتياراتها على ثبوت هذا الوضع، ففي حين يبدو الطلبة أقل تباينا، إلا أن المهام التي تتطلبها أنظمة الجامعة– على الرغم من الغموض الذي يكتنفها– تبدو أكثر صرامة ولا تتصف بالمرونة، كما أنها قد تبدو أكثر مقاومة للنقد والاستجواب. فكما هو متوقع من الطلبة في تلك المؤسسات أن يكتسبوا المعارف والعلوم

* أكاديمية من سلطنة عُمان.

المختلفة، فمن واجب المدرسين كذلك أن ينغمسوا في البحث العلمي، ولا تتغير هذه المعادلة بتزايد أعداد الطلبة، ففي كل الأحوال يوجد النقد والسخط، ومع ذلك تتوق الأنفس للتجديد من حين لآخر ويصاحب تلك اللهفة تخوف من عدم تقبل البيئة المحيطة للتغيير.

وكم يختلف الوضع الحالي في أمريكا! حيث تبدو الجامعة الأمريكية في قمة الفوضى - فيها أعداد مهولة من الطلبة المتباينين كليا، منهم الأذكياء وذو الخيال الرحب والمتبلد الحس والمتحمس والروتيني والماكر والفضولي والمطيع والعاصي والمتمرد إيجابا. ويغطي هؤلاء مساحات أكثر توسعا وتنوعا من المركز الطلابي البريطاني نفسه. كما توجد أيضا جامعات وكليات شتى - منها الكبيرة والصغيرة والمحافظة والمتطرفة والراقية والمتخلفة فكريا، وهنالك أيضا كليات وضيعة وأخرى تباهي في عظمتها وتألقها أي جامعة لها شأن في تاريخ العلوم والتعليم. وهناك مؤسسات تمولها وتشرف عليها شركات خاصة، وأخرى تحكمها قوانين كاثوليكية رومانية، وتظل أخرى تتمتع بإشراف كنائس ومذاهب بروتستانتية على نشاطاتها. إضافة إلى أن هنالك بعض الجامعات فقيرة وبعضها الآخر غنية، وبعضها يدرس فيها الأثرياء والبعض الآخر يرتادها أولئك الذين يعتبرونها مرحلة حياتية مهمة، وربما لديهم أغراض بسيطة أخرى، كما ان هناك مؤسسات تعليمية أخرى يحضرها الصنف المبتذل أو المتحير الذي يعمل ليل نهار في المكاتب أو المتاجر أو المصانع. وكل ذلك ناجم عن عدم وجود سلطة مركزية تبث المعايير أو تمنح الدعم المالي لهذه الجامعات، وحينما تتفق ردود أفعال الشارع حول مدى صلاحية ظاهرة معينة للدراسة فإنها بلا تردد تدرس.

وقد بدأ يتشكل هذا التفاوت الملحوظ في وحدة جديدة بغض النظر عن تنوع تيارات الثقافة الأمريكية وأطوار المجتمع الأمريكي المختلف الذي يميز المنحى الأكاديمي في الولايات الأمريكية ، ويعزى فرض هذه الوحدة جزئيا إلى الحقيقة المعروفة بأن كل هذا الوضع بدأ يتسرب إلى المجتمع الأمريكي بأسره وبالتالي متأثرا بالتقاليد المشتركة للثقافة الأمريكية والمعتقدات السائدة التي تنادي بتطوير الذات بأسلوب يتوافق ومركز المجتمع. ويولد انسجام الحكومة وبالأخص انسجام السلطة المركزية الناجم عن السرعة والسهولة في التنقل والاتصال يولد وحدة في النظام الجامعي، وتصبح الجامعات الرائدة علميا موضع ثقة المجتمع بأسره وليست طبقة الأثرياء بالمدن الرئيسية مثل جامعات وكليات «أيفي ليج)) التي كانت ولا تزال على هذا الوضع. وبالتالي فإن إزالة الحواجز التي تفصل أفراد الطبقة الكاثوليكية الرومانية عن عامة الشعب الأمريكي والتقليل من نفوذ الطبقة البروتستانتية- على الأقل بين الفئات المتعلمة- قد فتحت كليات الكنائس وبصورة متزايدة على المجتمع الفكري الموجود بمركز المجتمع.

ويعتبر النظام الجامعي موحدا أيضا بحكم التطورات الداخلية التي طرأت عليه فتقدم البحث والذي استحوذ على اهتمامات الجامعات وما ارتبط به بصورة وثيقة من طلب لحملة شهادة الدكتوراه لشغل مناصب حتى وإن كانت على مستوى متدن نسبيا أدى إلى ازدياد وتيرة الدراسات العليا في الجامعات الأمريكية. كما أصبح سوق العمل الذي يستقطب الأكاديميين والمفكرين يتسم بالقومية أكثر من ذي قبل، وكنتيجة مباشرة لكل هذه المستجدات أضحى عدد قليل نسبيا من الجامعات مصدرا أساسيا لأولئك العلماء والمفكرين ومعيارا يحتذى به للتقييم ونموذجا للمستويات الأكاديمية الصحيحة. ويعتبر هذا في حد ذاته تسلسلا هرميا لما كان في الماضي مسألة تدريس على المستوى المتوسط فقط أعقبه زيادة بالاهتمام بالمسائل البحثية. وعليه أصبح البحث في الجامعات أشبه بالجزيرة التي من الممكن الحفاظ على الكثافة والنزاهة الفكرية بها في وسط طوفان عارم من الطلاب الذين يصعب التعرف عليهم بحكم الفترة البسيطة التي يقضونها من جهة وكذلك الجموع الغفيرة منهم من جهة أخرى.

وقد كان لنمو هذا النظام الوطني وجهان، حيث عززت الجامعات الرئيسية تفوقها في البحث العلمي وساهمت نوعية البحوث التي ينشرها أعضاء هيئتها الأكاديمية وإنجازاتها المتواصلة في رسائل شهادة الدكتوراه في تألقها، فكما هو معلوم أن البحث العلمي الذي ينشر يعد معيارا للحكم على مستوى ونوعية التعليم في أي مؤسسة. لذا فمن الأرجح أن لا يلاحظ إنجاز أي مدرس إلا إذا كان مدرسا لطلبة البحوث وحتى وإن كانت إنجازاته ملحوظة فإنها لا تحظى بنفس الاهتمام والتقدير. وحينما يتطلع الإداريون والأمناء والمدرسون الذين يمتازون بالطموح إلى الرقي بسمعة مؤسساتهم العلمية فإنهم يقومون بتكثيف الجهد في البحث والنشر. وينظر للمدرس الجامعي لغير الخريجين بالدونية وهذا نابع من التقليل من قيمة التدريس الجامعي لغير الخريجين. ولا تحظى الوظائف الفكرية العامة للجامعة بنفس الدرجة من النقاش إلا إذا كانت مسخرة لأغراض البحث أو لتدريب المهتمين بالبحث العلمي في المستقبل وتأهيل المدرسين والمحامين والفيزيائيين والمهندسين.

وفي الوقت نفسه، تتضاعف أعداد غير الخريجين، إذ أصبح الحصول على شهادة البكالوريوس مهما كانت الأسباب هدفا ممكن المنال لشريحة كبيرة من الناس في وقت بدأ اهتمام أولئك القائمين على هذه البرامج يقل شيئا فشيئا. وينظر لأعضاء هيئة التدريس بالدونية وأن عملهم غير ملائم ويبدو غريبا للذين يستمتعون به. وفي الوقت ذاته اعتبرت شهادة البكالوريوس لا شيء في حد ذاتها إلا سقفا يمهد للحياة العلمية الحقيقية، كما

ينظر لغير الخريجين كالحضيرة أو المستودع الذي يمكن من خلاله انتقاء أولئك الذين يبشرون بمستقبل واعد للبحوث.

ولعل أحد مصادر عدم الاحترام لتدريس غير الخريجين هو اعتقاد عدد كبير من المدرسين الأمريكيين أن غير الخريجين ليسوا ناضجين للعمل الجاد، كما يعتبرون طلبتهم غير قادرين على العمل الفكري الجاد أو يفتقرون إلى الميول نحوه. كما عزز تدني التعليم الثانوي الأمريكي الذي تخرج منه هؤلاء الطلبة الإيمان بأن غير الخريجين لا يستطيعون الانغماس في العمل الفكري المطول وأن طاقاتهم الاستيعابية ضعيفة، وقد أدى ذلك إلى وضع مناهج دراسية تتواءم والحياة الفكرية الراكدة التي اعتاد عليها هؤلاء الطلبة.

أما توسع حركة التعليم العام - رغم كونها جديرة بالإشادة في العديد من الجوانب- فقد أدت إلى تخفيف العبء على غير الخريجين، حيث يكتشف الطلبة المتميزون ميولهم الحقيقية قبل سنتهم الثالثة- حسب تقديراتي. ويعزى ذلك إلى أنهم لم يتعمقوا في دراسة أي مادة بدرجة تدفعهم إلى روح الفضول أو الشعور بتحقيق الإنجاز لديهم وبالتالي لا يقرر أي طالب الشروع في الدراسات العليا إلا عندما يتولد لديه اهتمام بمادة معينة أثناء الدراسة الجامعية وذلك حتى يعرف المزيد عن ذلك الموضوع الذي أثار اهتمامه، الأمر الذي جعل الغالبية العظمى من هؤلاء الطلبة يعزفون عن البحث أو حتى لا يكترثون بتعلم أساليبه، ولكن بما أن البحث العلمي يعد شرطا أساسيا لمعرفة المادة التي تولد لديهم اهتمام متأخر بها فإنهم لا محالة يسيرون في هذا الاتجاه. ولذلك يعتبر زيادة عدد الباحثين نتيجة معقدة لإهمال الجانب الفكري للتعليم الجامعي لغير الخريجين وقد يساهم في إهمال هذا الجانب لاحقا، إذ يبدو هذا جليا في أشهر الجامعات الحكومية والخاصة.

ولا يسري هذا الوضع على جميع الجامعات في الولايات المتحدة إذ تجد في بعض الكليات أن المدرسين ليسوا فقط مكرسين جل جهدهم للتدريس وإنما يضعون مطالب جمة على الطالب بحيث يكون الطالب بعدها مهيأ بصورة جيدة ، وبالتالي عندما يلتحق بالجامعة مرة أخرى لدراسة الماجستير يكتشف بأنه قد تم إعداده مسبقا لهذه المرحلة (ولهذا نجد أن كثافة مواد شهادة الماجستير والدكتوراه تتضاعف كلما كانت الخطط الدراسية المتبناة لتدريس غير الخريجين غير كافيه لأعداد أشخاص قادرين على البحث العلمي).

وفي هذا الصدد هنالك العديد من الأسئلة التي تطرح نفسها. فهل توضع الخطط الدراسية لغير الخريجين على أساس أعدادهم؟ وهل يعزى تخفيف العبء الدراسي في تدريس غير الخريجين إلى كونهم عاجزين عن تقديم الأفضل؟ وهل تقلل الفصول الدراسية المكتظة بالطلبة قدرتهم على الاستيعاب؟ من الملاحظ أنه كلما كبرت الجامعة وتوسعت تخصصاتها تدهور مستوى تدريس غير الخريجين وأصبح أكثر ميكانيكية (و كلمة أكثر لا تعني بالضرورة أسوأ). كما يؤدي زيادة عدد أعضاء هيئة التدريس من حملة شهادة الدكتوراه الذي يصاحب تزايد أعداد الطلبة إلى تقليص الاهتمام بتدريس غير الخريجين وتركيزه بالبحث، وعليه يمكن النظر إلى البحث بأنه أشبه بالجزيرة التي تحفظ النزاهة والكثافة الفكرية وسط الطوفان العارم من الطلاب الذين يصعب التعرف عليهم وذلك بحكم المرحلة الانتقالية التي يمرون بها وكذلك بحكم الأعداد الكبيرة منهم.

وهنالك آثار متوازية نتجت عن حاجة سوق العمل لمدرسي الجامعات والذي أشرت إليه سابقا وعن البحث المضني للتميز على مستوى المؤسسات والأقسام الذي أوجد بلا محالة الحاجة إلى البحث، إذ لا يمكن لأي مدرس أن يتميز في الوقت الراهن دون إيجاد أعمال أسطورية له. فهذه الآثار تؤثر على الشخص الذي هو في المقام الأول يمارس مهنة التدريس دون سواها. ويوجد في النظام الأمريكي مدرسون بارعون ويكن الجميع لهم الحب والتقدير ولكن نجد أن الجامعات لا تتهافت عليهم عندما تتوفر لديها شواغر جديدة كما أنهم لا يتهافتون على الدخول في هذا العالم الواسع. فهم لا يعرفهم سوى الطلاب الذين درسوا معهم أو أصدقائهم أو زملائهم القريبين منهم. لذا فالمدرسون المتميزون يتحركون فيما يشبه البيئة الخفية لا يمكنهم من خلالها بناء سمعة طيبة إلا عبر ما تتناقله الألسن فقط وهم في نظر الطلاب أبطال ولكن على صعيد محلي فقط إذا أنهم نادرا ما يعرفهم أحد خارج نطاق البيئة التي نشأوا فيها.

وهناك نتيجة أخرى للنمو الذي طرأ على النظام الوطني والتي قد تبدو إيجابية في بعض الجوانب وسلبية في جوانب أخرى، فبعض المؤسسات التعليمية التي كانت مكتفية بتقديم خدمات محلية كونها تخرج أعدادا من الطلبة لتلبية متطلبات التوظيف المحلي وبتقديم تسهيلات الترفيه على المستوى المحلي مثل كرة القدم والسلة وغيرها من الألعاب، قد حولت اتجاهاتها وتطلعاتها منذ الحرب العالمية الثانية، إذ يعزى ذلك الأمر جزئيا إلى الجدية التي يتسم بها بصورة أكثر جيل الشباب الحالي وكذلك اختفاء جيل الخريجين الذين وصفهم الكاتب جيمس ثربر في كتابه «ذا ميل أنيمال» . كما يعزى ذلك الأمر أيضا إلى تشكل الأعضاء الجدد ضمن النظام الوطني وبالتالي تركزت أذهانهم على البحث والمواضيع ذات الطابع الفكري العالي. كما أن الإداريين القدامى ارتأوا أن الحياة قد تبدلت وعليهم أن يتبدلوا تباعا مما نتج عنه التقليل من دور كرة القدم والتركيز على البحث العلمي.

ولقد أصبحت الكليات والجامعات التي أسستها الهيئات الدينية أكثر حساسية تجاه تقليد العزلة المتعارف عليها به عن التيارات الرئيسية للحياة الفكرية بالبلاد ولم تعد مقتنعة به. فالازدياد

الذي طرأ على أعداد الطلاب لديها تضمن زيادة في عدد الموظفين وهذا يعني صعوبة تجنيد أعداد كافية من المدرسين من السلك الديني أو أولئك المبشرين الذين تمولهم الكنيسة ممن يتمتعون بالكفاءة في تخصصاتهم وكذلك متدينين في نفس الوقت.

وعلى صعيد كليات الزراعة والهندسة فلقد تحولت هذه الكليات إلى جامعات وذلك كاستجابة منها بصورة جزئية للأعداد المتزايدة من الطلاب وإدراكا منها أن التعليم المهني والتقني أصبح غير ملائم للظروف الحالية، لذا فإن الجهد المبذول للدخول في النظام الوطني قد تأثر بل ويؤثر في الوقت ذاته في الرغبة لإجراء البحث العلمي على نطاق يكفي لجذب الانتباه والتقدير على المستوى الوطني بالبلاد.

ولم تكن خاصية الانغلاق والاهتمام بالشؤون الخاصة للكليات التقنية والجامعات الحكومية والكاثوليكية الرومانية أمرا جيدا من وجهة نظر النمو الفكري للبلاد أو التطور الفكري للخريجين ، لذا فإن نمو فكرة التشعب وثقافة «المركز» رفعت بصورة عامة من المستوى الفكري لهذه المؤسسات مما أوجد أعضاء هيئة تدريسية تشعر أن ثقافتها الفكرية تتعدى محيطها الديني وتخصصها التقني ومسؤولياتها المحلية.

كما أضاف نمو النظام الوطني ضغطا على الكليات الأدبية الليبرالية لتصبح جامعات تحتوي على أساتذة يهتمون بالبحوث، ويدربون طلبتهم على البحث العلمي بدلا من إعدادهم بأفضل الأسس الفكرية الممكنة التي تؤهلهم لمستقبل مثمر في المجالات المهنية وفي البحث أيضا. وقد نال معظم أعضاء هيئة التدريس درجاتهم العلمية المتقدمة من أفضل الكليات الأدبية لذا فهم موجهون باتجاه البحث العلمي، ولم يجد هؤلاء أن تدريس غير الخريجين – الذي يعد شاقا جدا– في الجامعات المتقدمة يرضي مع طموحاتهم وتوقعاتهم، كما أن فرص البحث في هذه الجامعات قليلة جدا لأنها لا تحتوي على مكتبات أو مختبرات تساعد على إجراء بحوث هامة. لذا فإن حقيقة وجود المخصصات المالية للبحث والوعي لدى الموظفين بأن هذه المخصصات تذهب إلى زملاء لهم في مؤسسة أخرى جميعها توفر إغراءات جمة لإجراء البحث العلمي. وبمعزل عن مشاكل البحث نفسه، تقوم مؤسسات كبيرة في الولايات المتحدة الأمريكية بتمويل المشاريع العلمية ماديا منها لجنة الطاقة الذرية ومؤسسة العلوم الوطنية ومركز الرعاية الصحية في الولايات المتحدة ومؤسسة الروكفيلر، أملا منها في أن تعود إلى سابق عهدها من العلو.

وفي نظام كبير كنظام الولايات المتحدة الأمريكية توجد مجموعات من الشباب ممن يشذون عن القاعدة ويرغبون لدوافع غير معروفة وليست بالضرورة جذابة الانخراط في سلك المدرسين ولكنهم لا يسعون لعمل البحوث أو لا يسعون للقيام به بنفس الدرجة والكثافة التي يقوم بها زملاؤهم الآخرون. وقد يكون بعض من هؤلاء مدرسين جيدين وعليه تجد توافقا طبيعيا بينهم وبين المهام التي يمليها نظام تعليم غير الخريجين. وقد استطاعت الكليات الأدبية الراقية مثل كلية ليد وكلية أوبرلين وكلية سواتهمور الحصول على التمويل الكافي، ولا يوجد سبب مقنع يوضح سبب عدم استطاعة أي نظام تخصيص فاعل العمل في ظل عدم مقدرة الجامعات الكبيرة على أن تقع ضمن هيمنة مثل البحث بحيث يتم اعتبار أي شخص لا يستطيع الالتزام بهذه المثل. يوزع هؤلاء الأساتذة إلى مناصب في الجامعات المعروفة تختص بتدريس غير الخريجين.

يقوم معظم المدرسين بالكليات والجامعات بالولايات المتحدة الأمريكية بتدريس غير الخريجين ويؤدي بعضهم هذا الدور بكل جدارة واقتدار إلا أن تدريس طلبة الدراسات العليا يعد علامة على ارتقاء الشخص وتخلصه من عقدة النقص المصاحبة لتدريس غير الخريجين، وإذا لم تنتبه الكليات الأدبية الراقية لنفسها فإنها ستصبح ضحايا لهذه النزعة، لذا أصبح تدريس غير الخريجين في الولايات المتحدة في موضع دفاعي يتعرض للهجمات المستمرة حيث تتعزز مكانة أي مؤسسة علمية بواسطة توفيرها لبرامج الدراسات العليا وببرامج «الدكتوراه». كما ساهمت رغبة الناس للحصول على مقعد في برامج الدراسات العليا ما عدا أولئك الذين يحاولون تغيير مسارهم الوظيفي بصورة مباشرة في خلق أقسام جديدة للدراسات العليا وطرح برامج جديدة أيضا.

ولم يفطن المراقبون لهذه العملية في الولايات المتحدة في ملاحظة الغياب الفكري في المرحلة الجامعية لغير الخريجين، حيث يتجنب هؤلاء الاصطدام به من خلال تأكيدهم على أهمية التعليم العالي في صقل المواهب الفكرية وتنمية الذات ويقظة الضمير والتخلص من التهور وتمايز ونزاهة الذات.

ويهز البعض كتفيه لا مبالاة ويتعلل بأن الوقت الضائع في التعليم الجامعي لغير الخريجين سيتم تعويضه في مرحلة الدراسات العليا، فقد برر كاتب معاصر سبب وجود وقت ضائع إلى اتساع دورة الحياة؛ ويعتبر مسألة إضاعة سنوات الدراسة الجامعية لغير الخريجين أمرا خطيرا خاصة في البلاد التي تهمل طاقات شبابها الفكرية حيث لا يعد ذلك إضاعة لسنوات هامة من عمر الشخص وحسب وإنما تدميرا لطاقات الدولة الفكرية.

ويصعب في الوقت الحالي تحديد المصدر الأساسي للتغيير في الولايات المتحدة فالعمل الذي يطلب من الطالب القيام به بسيط جدا، حيث لا يوجد ما يجبر الطالب على توسيع مداركه، وإنما نجد أن ذلك نابع من شخصية الطالب نفسه من حيث الفضول لاكتساب المعرفة أو الرغبة في دراسة مادتهم المفضلة بتعمق ، وعليه فإن مقدار ما يعرفه الطالب حول مادة معينة – وإن كان قد تخصص في تلك المادة في دراسته الجامعية– يعد محدودا.

ويأخذ تحسين نوعية الخريجين الجامعيين في الولايات المتحدة

شكلا يشبه التعليم العام في الوقت الحالي، في حين تم إهمال البرامج الأكثر تخصصا في التعليم الجامعي- وإن كانت لا تعد متخصصة مقارنة بالنظام البريطاني. ولا أعتقد أن عملية التوسيع هذه غير متوافقة بدرجة كبيرة على الرغم من العيوب الكبيرة التي تكتنفها ومع ذلك فهذه ليست النظرة العامة لهذا الموضوع.

ومن الممكن تعويض هذه السنوات إذا ما استطاعت المدارس التي تطرح برامج الدراسات العليا إيجاد مكان مشرف للمدرسين وكذلك أولئك العاملين في مجال البحث ، وليس بالضرورة أن يختلف محتوى مناهج برامج الدراسات العليا عن المرحلة الجامعية بقدر ما يتم تغيير التركيز الثقافي بحيث يتم النظر إلى عملية التدريس الجامعي لغير الخريجين كنشاط جدير بالاهتمام - فتدريس غير الخريجين لا يقل أهمية عن البحث العلمي. ولن يتمكن رؤساء الجامعات وعمداء الكليات من إحداث التغيير في حين لا تستطيع الكليات الأدبية من إجراء أية تغييرات بل تظل متمسكة بمبادئها القائمة. ومع ذلك إذا حدث التغيير فإنه سيجد أصداء واسعة النطاق وتلحق بالركب معه حيث لا يوجد هنالك سبب للتفكير بان اتجاه الرأي الأكاديمي يأخذ منحى خطيا.

وعليه فإن هنالك أسبابا تعرقل قيام نظام تعليم جامعي لغير الخريجين مكثف بصورة أكثر وتبنى عليه متطلبات كثيرة في الولايات المتحدة الأمريكية وهي نفس الأسباب التي ساهمت في إعطاء البحث أهمية كبرى في العقود الأخيرة. ويعتبر البحث العلمي إنجازا عاما يتم ملاحظته على المستوى الوطني أو الدولي بمجرد نشره أو بعد نشره مباشرة، أما التدريس فإنه من الأنشطة الخاصة نسبيا في العالم على الرغم من أنه يمارس على المستوى العام، فلا يحضر زملاء المهنة الواحدة محاضرات بعضهم البعض إلا في الحالات النادرة، كما لا تعد شهادة الطلبة على فاعلية مدرسيهم أو نتائجهم في الاختبارات حاسمة، وذلك لأن شعور الطلبة بالامتنان وإنجازاتهم في الحياة تأتي متأخرة جدا ويصعب تقييمها ومن ثم اعتبارها معيارا للتعيين والترقية،وحتى وإن كانت جهات التعيين لديها فكرة كافية عما هو مطلوب في المدرس وكانت مستعدة أن تعطيها ثقلها المناسب في عملية اتخاذ القرار، فإنه ليس من السهل قياس القدرات التي يمتلكها شخص ما كمدرس وذلك لخصوصية أدائه في الماضي.

ويقابل جهلنا بنوعية أداء التدريس في الماضي-بغض النظر عن الأخطاء الكبيرة التي يعرفها العامة عنه- بعدم استيعابنا لإمكانية تعليم فن التدريس، وعلى الرغم من أن فكرة تدريس من يصبحون أساتذة في الجامعة قد لا تحظى للوهلة الأولى بالقبول ، إلا أنه لا يوجد في حقيقة الأمر ضير في ذلك. إذ يتعلم المرء كيفية إجراء البحث تحت إشراف مدرس وهو بذلك يقوم بهذا البحث بالتعاون مع أو بالنقد من مشرفه، لذا هل يمكننا اعتبار التدريس بالضرورة أقل روتينية أو أقل ابتكارا عن البحث؟

وعلى الرغم من أننا قد نتقبل مبدأ إمكانية تعليم فن التدريس الجامعي لغير الخريجين ، إلا أن ذلك من الأنشطة التي يتم مزاولتها بلا ضمير حي أو بطريقة متعمدة، حيث لا توجد هيئه تعنى بالمعرفة النفسية أو السوسيولوجية والتي قد تقودنا إلى استنتاج وسائل أكثر فاعلية من تأملنا للتجارب الفردية. ولكن لا يعني ذلك من حيث المبدأ عدم القدرة على اكتساب المعرفة النفسية أو السوسيولوجية من خلال الدراسة المنتظمة لعملية التدريس. ومع ذلك فقد يصعب القول بأن هذا الموضوع لا يزال في بداياته في الوقت الحالي.

ومن الصعب التكهن بالثمار التي لم تجن بعد بما في ذلك بذور البحث السوسيولوجي والنفسي الاجتماعي حول التدريس والتعليم على المستوى الجامعي إذ لا يمكن اعتبارها عاملا حاسما لتحقيق التغيير المرجو في العلاقة بين التدريس والبحث في الجامعات والكليات الأمريكية، فهناك حاجة لتغيير جذري في الرأي الذي يصعب رؤيته بعد ، لأن عاطفة البحث ليست بالضرورة عاطفة الوصول للحقيقة، إذ تعتبر أحيانا مسايرة للموضة والموضة في حد ذاتها تتغير، وربما يؤدي السخط الذي يبديه عامة الناس في الولايات الأمريكية تجاه الآداب والعلوم والمجالات الإنسانية بالعقول المفكرة إلى الإيمان بأن تكثيف مناهج غير الخريجين ستساهم في تقليص السوقية والنزعة المادية والتي غالبا ما توجد في الولايات المتحدة الأمريكية وما يصاحبها من أداء مبدع ومتميز.

الخاتمة

مما لا يختلف عليه اثنان أن التعليم الجامعي يلعب دورا ملموسا في ارتقاء العقول وخدمة البشرية، فهو يشكل سلما يرتقي من خلاله الإنسان إلى البحث والإنتاجية في العلوم المختلفة، وعليه فلا بد أن يعطى حقه من التمويل، كما أن على المفكرين أن يجدوا الطرق التي تساهم في جعله ذا فعالية وإكساب غير الخريجين مهارات البحث العلمي وتوظيف المصادر توظيفا جيدا.

مصدر المقال:

Said, Edward. (1972). The Intellectuals and the Powers.
The University of Chicago press. 298-306





أمين الزاوي في رحلته الروائية:

اللغة العربية قادرة على أن تتأقلم مع فتنة التخريب دون أن تفقد سلطتها اللغوية أو ذاكرتها

طُلب مني أن أترجم أعمالي بنفسي إلى اللغة العربية، فقلت لا أستطيع أن استحم بماء النهر الواحد مرّتين

الرواية العربية تخلو من الألوان والروائح والايقاعات الصوتية

حوار: فاتن حمودي*

لا يشكّل الحوار مع الكاتب والروائي الجزائري «أمين الزاوي» متعة وحسب، إنمّا رحلة في عوالم الكاتب ومخياله الفني وفلسفته ورؤاه، وعوالم أبطاله وشخوص رواياته، فهو يأخذك في رحلة بين الفكر والأدب والخبرات الشخصية، والبحث والأسئلة، حتى مشارف القلق ومطلات الروح، وتسأل وأنت تتابع حواره: إلى أين يجرجرك هذا الساحر والمسحور بين الأزمنة وجغرافيا التاريخ؟.. فمن المغرب العربي، والجزائر تحديداً، إلى دمشق وكنوزها التي لا تعطيك نفسها مرّة واحدةً.. فكيف بناسها وبيوتها ومهاوي القلب من عوالمها الخفيّة المضمّخة بروائع سوق العطّارين والبزورية إلى باريس وتجربة الائتلاف والاختلاف عنها، إلى مدارج الطفولة الأولى وبيت الجد الكبير والأب بعده والأم، والتفتحات الأولى على جمالها وعوالم أسرارها وفنّها؟.. أضف إلى ذلك ما اختزنته ذاكرة هذا الجوّال والمتربص معاً من ثقافاتٍ وخيالات وعوالمَ بين الحسّ وعبق الليالي..

* كاتبة من سوريا .

أن تقرأ كتابات مبدعٍ ورواياته شيء، وأن يسحبك معه في رحلة السحر البوحية إلى مأدبة من مآدب المعرفة والدهشة شيء آخر. حول جماليات مكانية وزمانية على صعيد السرد والحوار واللغة، ملامح الطفولة وترسخها في عالم الرواية، وبالتالي اللغة التي نكتب فيها (اللغة العربية أو الفرنسية) وتركيزه على أن اللغة العربية لغة المؤسسة والقمع، واللغة الفرنسية لغة الحرية، وحول جيل كامل في الجزائر يكتب باللغة الفرنسية، المنفى وازدهار الكتابة.. حول كلّ ذلك وتفاصيل أخرى نحاول أن نفتح الأبواب في حوارنا هذا:

● للرواية جماليات مكانية زمانية، على صعيد السرد والحوار واللغة، كيف تنظر إلى التفاوتات والتشابكات بين العامية والفصحى في السياق الروائي على الصعيد الإجتماعي وتمايز الشخصيات؟

= يبدو لي أن الثقافة الروائية تحتاج إلى ثقافة خصوصية، فلا يمكن أن يدخل أيَ روائي العالمية إلا إذا كانت له خصوصيته القادمة من ثقافة الأم. الأم بمعنى الحضارة، والأم بمعنى اللغة– الحليب.. في «وحشة اليمامة» وفي رواية «يصحو الحرير» المكتوبتين باللغة العربية حاولت من خلال إيماني وفلسفتي في الكتابة أن أمزج ما بين الرواية المثقفة العالمية التي تقدّم للقارئ مرآة تحمل ظلال الذات، وظلال الذكريات التي تجعلنا نستأنس بخصوصيتنا داخل هذا التنوع العالمي، فرواية بدون مرجعية هي رواية فاقدة لعطرها، والرواية بدون الانغماس في الثقافة المحلية ستكون تكراراً لنصوصٍ دون هوية.. ومن هنا فإنني حينما أرتبط بهذا التراث المغاربي والمشارقي وأقدّمه للقارئ أكون كمن يتكئ على إرث، ومن يتكئ أيضاً على رأسمال من الرموز التي لا يمكن لأي ثقافة أن تتقدّم دون أسطورة الرمز..

إلى جانب ثقافة المعرفة، فالرواية تحتاج إلى ثقافة الشعبي المفتوح، لأنّه لا يمكن لهذه الرموز أن تستمر بالحياة مالم تكن متأصّلة في الحياة الشعبية.. لأنّه في نهاية الأمر الحياة الشعبية تكسر الرمز دون أن تفقد ذاكرتها ودون أن تكون حبيسة التقليدية، فعبقرية الشعبي تكمن في الترتيب وفي التخريب خاصة على مستوى اللغة التي تخلق عبقرية الأسلوب في الرواية. وفي تصوّري أن اللغة العربية قادرة على أن تتأقلم مع فتنة التخريب دون أن تفقد سلطتها اللغوية أو ذاكرتها. فاللغة حين تقترب من الشعبي وتبتعد عن الديني تتحوّل إلى لغة الشعر، أي تتحوّل إلى لغة الحياة.. ومن هنا على الروائي أن يكتشف ويفاجئ اللغة في تلك اللحظات.

فالعامة عندما يتكلّمون يقولون الشعر/ تمشي كما الحمامة.

بقدر ما يرتبط الأديب أو الروائي بشيئين مفقودين في الثقافة العربية، وهما حضارة العين وحضارة الأذن يستطيع أن يكون عميقاً

وبقدر ما يرتبط الأديب أو الروائي بشيئين مفقودين في الثقافة العربية، وهما حضارة العين وحضارة الأذن يستطيع أن يكون عميقاً..مرّات أقرأ روايات عربية وأتصوّر أن الكاتب أعمى لأنّه لم ينتبه إلى الألوان.. الشرفات – العمارة.. أعتقد أن هذه الثقافة غائبة إلى حدٍ كبير في النص العربي، كذلك الثقافة الأذنية فنحن لا نعرف الإيقاعات الصوتية التي تشكّل بنية إيقاع الجملة، فالكاتب الذي لا يغني أو لا يستمع إلى الموسيقى أعتقد أنه لا يمكن أن يكتب نصّاً حداثياً. كتبت مرّة (أسمع النبيذ) هذا الهيس والموسيقى هو الذي نبحث عنه.. الموسيقى المختبئة في صمت المتكلّم هي التي على الفنان أن يبحث عنها، وللأسف فالأدب الروائي فقير جداً في هاتين الثقافتين، فحين ترجمت رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» إلى الفرنسية قرأتها لجنة دار النشر وقالت هذا ليس نصّاً أدبياً لأنّه يخلو من الألوان والرائحة.

في روايتي «يصحو الحرير» أسمّي البطلة «أومليتا».أي «صوت القلبي» لتأكيد حضارة الأذن في الثقافة، أصواتنا في الحارات والأحياء الشعبية لا تشبه أصوات الناس في الغرب.. مازلت أذكر أولَ ليلة قضيتها في دمشق وقت القيلولة.. كنّا نسمع (يا أبو بسّام الناس نائمين)، مازال هذا الصوت يرنُ في أذني.. من هنا فإن قوّة النصوص

العربية تكون حين نحمل هذه الثقافة إلى الآخر، ونقول أننا ننتمي إلى شق آخر من حضارة الإنسان. لذلك لابدّ أن تكتمل حضارة الغرب بنا.. لهذا فأنا أفتخر أنني بربري. وأعتزُّ بـ«الطيب صالح» و«إبراهيم الكوني» ، وفي تصوّري أن إبراهيم الكوني أهم من نجيب محفوظ في تركيزه على الصحراء. ولأنها، أي الصحراء، التي أخذت دور البطل في رواياته تستحق آلاف الكتب.

○ في «وحشة اليمامة» لم تأخذ الأم البعد الشعبي ولم تقم أنت بالحفر على هذه الشخصية، إلى جانب اعتمادك على مناخ الرحلة في السرد الروائي، ما تفسيرك لذلك؟

= في «وحشة اليمامة» لم أكن أركّز كثيراً على صورة الأم، بقدر ما كنت أفكر بفلسفة المكان والجغرافيا ونار الرحلة، فنحن ورثاء ثقافة الرحلة ، لقد قرأت رحلات «القرطبي» وكتاب «أحمد بن فضلان» عن رحلته في مدينة السلام (بغداد).

فالعربي يمكن أثناء الرحلة، وفي كلّ مدينة يزورها أن يحكي عن (عاداتها وتقاليدها – العمارة – الطقوس الدينية) هكذا نوظّف الرحلة في السرد الروائي.

○ الحفر في المكان.. رسم الخطوط المرتبطة بالوجدان، كيف تجرجر أمكنتك إلى عالمك الروائي؟

= في سياق الحديث عن الرحلة، تعجبني الجغرافيا.. لذلك أعود دائماً إلى قواميس الجغرافيا، أبحث عن الأماكن، فأرى أسماء مدن غرقت في العدم، ومدن ظهرت، وعن جغرافيا تبدّلت.. لذلك تسكنني هذه الأشياء.. مرّة كتبت قصة من أولى قصصي عن قرية على ضفة نهر طواد المالحة، كتبت هذه القصة في منطقة تلمسان.. رجعت مرّة إلى هذا المكان وبفضول دخلت الى المغرب بالسيارة..عدت الى ذاك المكان فأصبت بخيبة، لأنني لم أجد المكان.. أغمضُ عينيَّ يعود المكان.. أفتحها يغيب.. هكذا تتجلّى علاقة الفنان بالأماكن.. فالجغرافيا تسكنك مرّتين، وهماً وحقيقة، وحينما تستطيع تحويل الوهم إلى حقيقة، والحقيقة إلى وهم تكون قد أجدت لعبة الروي.. كلُّ هذه الأماكن معاشة على المستوى الرمزي والثقافي والواقعي.. ومصوغة ما بين المتخيّل والواقع معاً..

وعلاقة الإنسان بالمكان متجذّرة فيه.. فأوّل بيت سكنته في باريس كتبت فيه روايتي «نورمانديا» أو «وحشة اليمامة» مرّة شعرت بالحنين إلى هذا المكان وحين عدت إلى هذا البيت، لم أجد البيت، حتى صندوق البريد لم أجده.. عاد إلى مخيلتي مرور ساعية البريد.. والفرح الذي كنّا ننتظره بمرورها.. ومكان الباب أغلق بالحجر، وفتحت الفيلتان على بعضهما.. كنت تماماً كمن يقف على الأطلال وبكيت.. قلت: أين الباب.. أين صندوق البريد؟!

وحين أغمض عيني يحضر هذا المكان.. هكذا تجرجرني الأمكنة إلى عالمي الروائي ، يبدو لي مرّات أن لا وجود لحدث دون تراب، حتى ولو كان هذا المكان وهمياً.. فالأحداث موجودة .. وكلّما كان المكان وهمياً معناه أنّه يعطيك حريه الفتنة والإبداع والإفتتان.. لذا تسحبني هذه الأماكن لقراءة أماكن ربّما فقدتها، أو أماكن أبحث عنها، أو أماكن أحنُّ إلى العودة إليها، والمكان ليس الفراغ.. المكان في الروح، فحين أتحدث عن هذا البيت الذي غيّرت ملامحه في باريس كنت أتحدّث عن لينا – هزار – إلياس – وربيعة باحثاً عن هذه الحياة.. والأنفاس (موسيقى أنفاس الأطفال.. وأنفاس زوجتك)..

الكتابة استحمام داخلي، و كلّ اللغات قابلة أن تؤدي وظيفة الإستحمام

○ عالم الطفولة يطبع الكائن بطابعه – نكهات أولى– ملامح أولى – خرق أوّل، ما هي الملامح الباقية التي تطبع الروائي «أمين الزاوي» بطابعها وتبقى معه في عالم الرواية؟

يبدو لي انطلاقاً من تجربتي الشخصية أن الطفولة كنز لا ينضب، وشجرة لا تشيخ فينا، وإذا ما شاخت الشجرة في عمق الفنان تحوّل إلى خشبة أي إلى حطبة ميتة.. فحس مغامرة الفنان يبدأ من شيطنة الطفولة.. وهذه الشيطنة الملائكية موجودة في كلِّ أعمالي.. فالطفل يظلُّ حتى في الشخصيات الأكثر تقدّماً في السّن لأنّ عيني الطفل وقلبه هما الأقرب إلى الشعرية.. لذا فكلّ طفولاتي التي قضيتها في ضواحي تلمسان مع أخواتي وأمّي (المغنية) الجميلة

جداً ،والتي كانت محطَ غيرة كل نساء أعمامي، ويمكن أنـهـا كـانت بـعلاقـة عشقٍ مع جدّي . كلُ هـذه الـعلاقـة مسكونة فيني.. حتى الحصان.. فلا يخلو بيتنا من حصان، ومن الأشياء الجميلة.. ومن كثرة حبي للحصان والكلب حينما عدنا من دمشق أنا وربيعة، بدأت زوجتي تأخذ دروساً في ركوب الخيل.. اذكر أننا كنّا نجلس تحت الأشـجـار والحصـان في الـبـاحـة بـعـيـداً عـن الأسطبل..كان الحصان يحمحم..سألت والدي عن صوته .. قال: إنه يحلم ، وعرفت من وقتها أن الحصان يحلم.. هذه قوة الحياة، حينما تدخل في الكتابة تعطي مفهوم الدهشة .. لذلك نقول الطفولة كنز، ومن هـنـا يـجب أن نـكتشف دهشة الحياة وأشياء كثيرة لانزال مسكونين فيها.. كنت أشاهد أمّي تصلي وتصوم في رمضان، وما أن ينتهي الشهر حتى ينتهي كلَ شيء.. ومع ذلك كنت أشاهد أمي تلفُ المصحف بقماشٍ ليبقى في حالة قداسة من أن يمسسه أحد.. هذا مشهد.. ومن زاوية أخرى كنّا ننام في غرفةٍ واحدةٍ وفي الليل نسمع صوت الجسد.. كنت أتساءل كيف تلفَ القرآن الكريم بهذه العناية وتمارس حياتها بشكل طبيعي ، وبدأت علاقتي بـالمقدّس تـتوضـح ،وأوّل جسد شـاهـدته عارياً هو جسد أمّي في الحمّام.. وأوّل جسدٍ أعجبت به كان هو.. كنت أشاهدُ هذا الجمال من خلال طـقس الحمّـام (اخـتـيـار الملابس – المـنـاشـف – الحناء..الخ) ولكن بمجرد ما يبدأ الخجل تبعد عن هـذا الـعـالم وتشـعـر أنّك فقدت شيئـاً عزيزاً وهـو «الطفولة».

○ يقول « غرامشي »: «إن التنازل عن المواقع اللغوية، إنما هو في مقام التنازل عن المواقع السياسية والحضارية»، وقد قلت في أكثر من مكان بأن اللغة الفرنسية غنيمة حرب، والذين يكتبون بـاللـغة العربية في الجزائر يدورون في فلك السلطة، فهل الـلـغـة الـفـرنسـيـة لـغـة الحريـة، والـلـغـة العربية لغة المؤسسة السلطوية؟

= اللغة العربية ليست لغة قاصرة شأنّها شأن كلِّ اللغات الجميلات في العالم، فحينما أشاهد «روميو وجولييت» باللغة الأمازيغية أشعر بأنّها من أجمل اللغات في العالم. اللغة الجميلة هي اللغة التي تستطيع التحدث عن الفسق، والله، والحياة اليومية .. ولكن مشكلة اللغة العربية في الجزائر وفي العالم العربي أنّها كامنة في المؤسسات التي تدير هذه اللغة، على سبيل المثال فقد حدّثني صديقي «نبيل سليمان» عن مفهوم الرقابة.. فقد طلب طبع أو استيراد كتاب ما، فمنعته الرقابة مبرّرة هذا المنع بأن فيه نوعاً من الكلام المباح.. فيعقب «نبيل سليمان» بأن القرآن الكريم لو نزل البارحة لمنـع ، وقـد يـتـحـدث الـقـرآن الـكـريم في«سورة يـوسـف» عـن تـفـاصـيـل جسديـة، وإنسـانـيـة، وعاطفية.. ولـو حضـر رقـيب الـيـوم لمنـع ذلك تماماً.. وأعتقد أن مشكلة اللغة العربية مشكلة مـؤسسة ولـيس مشكلة ابـتكاريـة الـلـغـة.. ففي العشرية الأخيرة في الجزائر هيمن الأصوليون على اللغة العربية واعتبروها ملكاً لهم بالتآمر مـع المؤسسة.. أي أنّهم صادروا اللـغـة الـعـربية وكأنها ملك للأصوليين والدينيين، ولذا تراجعت الكتابة بشكل عام، والكتاب الجريء في الوطن العربي.. والأهم والأجرأ مكتوب باللغة العربية وهـو «ذهـنـيـة الـتـحـريم» لصادق جلال العظم، ومعنى ذلك أنّها كارثة للغة، انطلاقاً من كلِّ ذلك أعـود إلى تجربـتـي الخاصـة في الـعـودة للـكـتـابـة باللغة الفرنسية معتبراً ذلك عودة طبيعية، لأنّ محاولاتي الأولى كانت بالفرنسية..

كـنـت أحبُ «جبران خـلـيـل جبران» الـذي كتب«النبي» باللغة الانجليزية The Brophet .. هذا الشخص الـذي خـلـخـل الـلـغـة الـعـربـيـة وحدثـهـا، ولـيس المصريـون من حدّثوا اللـغـة ، وإنّـمـا أهـل الشام (اللبنانيون والسوريون) وخاصة الجناح المسيـحـي مـنـهـم لارتـبـاطـهـم بثـقـافـة الـغـرب.. فحينما كنت أقرأ صوفية «جبران» عرفت فيما بعد أنّه كتب باللغة الإنجليزية.. فالكتابة حالة مع اللغة.. علاقة غامضة مع اللغة، نحن نحترق ونحب الاحتراق باللغة، أحياناً حين أبدأ اللغة فأجد نفسي ساقطاً في صهريج لغوي سواء كان هذا النص باللغة العربية أو الفرنسية،

حينما أكتب باللغة الفرنسية أجد نفسي أكثر راحة وحرّية لقول أبعاد الإبداع، بعيداً تماماً عن التابوهات.. أشعر أنني فنان يمارس، يخطئ، ينكسر، هذه هي غوايتي.. أما حين أكتب باللغة العربية فإنني أحمل في رأسي مجموعة من الحسابات

واللغة ليست إختياراً عمدياً وإنما انسجام داخلي ، طلب مني مرة أن أترجم أعمالي بنفسي إلى اللغة العربية ، فقلت لا أستطيع أن استحم بماء النهر الواحد مرّتين، بمعنى أن الكتابة هي استحمام داخلي ، وكل اللغات قابلة لأن تؤدي وظيفة الاستحمام إذا كان لها جذور في استحماماتنا وتراثنا وثقافتنا وذاكرتنا وتاريخنا.

حينما نشرت الرواية الثالثة في باريس دعيت للتلفاز «برنا ربيفو» وبعد أن قرأ نصوصي قال.. يا أمين أنت فتحت اللغة الفرنسية على نوافذ وموسيقى اللغة العربية.. واللغة الفرنسية التي أكتب فيها هي لغتي الخاصة بي.. لأن اللغات في الإبداع هي ملكية خاصة وليست ملكية عامة.. وأعتقد أنها ملكي لذلك أشتغل كما أريد.. وقد كتبت نص «وحشة اليمامة» باللغة العربية لكنني لست راضيا عنه لأن الرقابة حذفت الكثير منه، فكنت مثل طفلٍ أُخذت منه بعض الأشياء التي أحبّها. بطبيعة الحال حينما أكتب باللغة الفرنسية أجد نفسي أكثر راحة وحرّية لقول أبعاد الإبداع، لا أشعر بمخفر أو فقيه أو مسجد في رأسي بعيداً تماماً عن التابوهات.. أشعر أنني فنان يمارس، يخطئ، ينكسر، هذه هي غوايتي.. أما حين أكتب باللغة العربية فإنني أحمل في رأسي مجموعة من الحسابات.

○ لماذا ظهر جيل كامل من الجزائريين يكتبون باللغة الفرنسية مع العلم أنّ كلّ هؤلاء تخرجوا من المدرسة الجزائرية المعرّبة؟

= أقولها بحرقة حينما ابتليت الجزائر ببلية الإرهاب لم يجد المثقفون في إخوانهم العرب أيّ سندٍ.. ولم تقم أيّ ندوة تسلّط الضوء على الإرهاب في الجزائر.. نعم لم تُشكّل أيّ مجموعة لمساندة المثقفين الجزائريين تحت محنة الإرهاب، ولم يزرنا أيّ وفد من العرب ليسألوا كيف نعيش، كنّا لوحدنا نواجه الموت.. اذكر أننا كنّا في تونس، وشكّلنا مجموعة وحاولنا أن نصدر بياناً لمساندة المثقفين الجزائريين وفوجئنا بأمرٍ يأتي (لست أدري من أين) وأوقف البيان، أما الذين وقفوا إلى جانبنا في هذه المحنة فهم أصدقاء ديمقراطيون من المثقفين الفرنسيين.. فرنسا العدوة الكلاسيكية للجزائر وجدنا في صفوفها مثقفين وقفوا معنا.. واستقبلوا المثقفين والجامعيين منا، وأقاموا مظاهراتٍ حتى ضد الحزب الإشتراكي الحاكم آنذاك ضد «ميتران»الذي كان واحداً من المساندين لزعماء الإرهاب في الجزائر.. وقفوا ضد سلطتهم معنا.. وتشكّلت آلاف الحلقات والندوات لمساندة الجزائريين وأنا شخصياً لم أنس هذه المواقف الإنسانية التي أخذت بيد الإنتلجنسيا الجزائرية في لحظة المأساة، هذا الوضع وضع التآزر هو الذي جعل الكثير من الجيل الجديد يُعيدون النظر بمفهوم اللغة والصديق.

الكثير من أعداء العرب يتحدّثون بالعربية، والكثير من أصدقاء العرب لايعرفون العربية.. فقد تجوّلتُ في أوروبا وعرفت أصدقاء من الكتاب والسينمائيين والتشكيليين الذين يشكل العالم العربي بالنسبة اليهم نموذج الغد (الأمل).. إذاً علينا ألاّ نفسّر الكتابة بهذه التبسيطية في اختيار اللغة الأولى، أو اللغة الثانية. فأنا شخصياً لن أتنازل عن اللغة العربية، رواية «يصحو الحرير»صدرت ٢٠٠٢ وأحاول أن أظلّ على علاقةٍ إبداعية مع اللغة العربية دون أن أتنازل عن اللغة الفرنسية كلغة إبداعية، فأنا لا أخون ذاكرتي حيث أكتب بالفرنسية، بل أكون أكثر حرية حينما أنظر إلى نفسي في مرآة صافية.

إذاً بهذا المعنى اختيار اللغة الفرنسية أو الانكليزية (جبران – جبرا) هذه واحدة من الرسالات التي يجب أن تقدّم إلى العالم الغربي، فنحن لا ننتمي إلى شعب متوحش، نحن أهل العطور، أهل حضارة وعلينا أن نقول لهم ذلك وبلغتهم وبجمال يفوق ما يكتب بالفرنسية دون نكران للذات.. وبعيداً عن عقدة اللغة.

فاللغة الفرنسية غنيمة حرب، وغنيمة حضارة.. علينا من خلالها أن نواصل حوارنا مع الآخر وأن نقول أننا كنا نناضل في الجزائر لنؤكد استقلالنا وتراثنا (العربي والبربري) ولكن في نهاية الأمر لن نكون أعداء للثقافات الإنسانية ولا للغات التي يتكلّمها الناس في العالم.

○ بهذا المعنى ما كتب في التراث العربي في اصقاع عربية مختلفة «ألف ليلة وليلة»، طوق الحمامة، منامات الوهراني، أين يقع كلّ هذا؟

أولاً أعتبر كل تلك المؤلفات مصدراً إبداعياً مهما لي.. والمشكلة ليست في اللغة، وإنما في المؤسسات، فالبرلمان المصري يفتي عام ١٩٨٧ بمنع ألف ليلة وليلة، وابن

عربي، وظل أبو حيان التوحيدي مهمشاً ولايزال، وأعمال أبو نواس الكاملة غير موجودة في الوطن العربي، وقد منعت في معرض الكتاب بالقاهرة.. هنا نؤكد ثانيةً أن المشكلة ليست في اللغة وإنما في المؤسسات.

الحرب والمنفى

○ قد تؤدي الحرب ..أو المؤسسات القمعية بالأديب إلى المنافي، هل تزدهر الكتابة في المنافي، وما هي رؤيتك للمنفى؟

= الأديب دائماً في حربٍ مع نفسه ومع ترسانته الثقافية المحافظة، وفي هذه الحرب المفتوحة يعيش حالة منفى كما يقول: البير كامي: «الفنان يعيش حالة منفى مستمرة» وأغلب الكتاب الحقيقيين عاشوا المنفى داخل بلادهم (السهروردي- الحلاج - التوحيدي) وأذكر مقولة للتوحيدي تجسد هذا الجرح وهي «قتلتنا مهنة الوراقة»وهناك خير الدين الأسدي - أدونيس - السياب - خليل حاوي، فالمنفى ليس المكان فقط .. المنفى بالنسبة للأديب حالة شعورية ضد المتخلف.. فحينما نشعر أننا في حارة من التخلف، أو حالة من التخلف فإننا نشعر بالغربة.. فالمجتمع المتخلف يغرّب وينفي أدباءه وهو على بعد مترين، في حالة الجزائر كانت الحرب في العشرية الأخيرة من القرن الماضي.. هذه الحرب كانت حرب إبادة جسدية، لذلك فالمنفى كان محركه الأساسي هو الحفاظ على رأسمال يسمى الحياة، حين تنفجر قنبلة أمامك.. عليك أن تحفظ رأسمالك (الحياة) حفظ حقوق الحياة هو أدنى حق من المطالب.. فحينما وجدت في فرنسا سمحت لي سنوات المنفى بأشياء إيجابية كثيرة.. أولاً تقييم مفهوم الصديق، فإذا أردت أن تدرس العالم العربي عليك أن تقرأه بمرجعيات أخرى، ففي المكتبة الوطنية في باريس تجد كلّ ما تريد عن دمشق ، وكمثقف عليك أن تغربل لتعرف من هو عدوّك، ومن هو صديقك، علينا أن نقرأ ما لا يعجبنا ويجرحنا لأن الكتابات المتطرفة في الغرب عن العرب والإسلام ناقوس تنبيه لنا، ففي الفترة ما بين ١٩٩١ - ١٩٩٥ عشت بالجزائر حالة من التخفي، وكانت أقسى سنوات الحرب، وقلت حينما وجدت في المنفى هاهي الفرصة قادمة لأحقق ما أريد كتابته .. كتبت «وحشة اليمامة» وروايات باللغة الفرنسية، كنت أستاذاً في الجامعة، وعندي مكتب في المكتبة الوطنية .. لذلك كنت أقرأ أنا وأولادي وزوجتي، وقد كانت فرصة بعد جحيم.. هنا بدأت المشاريع في القراءة والكتابة لأنني إذا متُّ سأترك شيئاً يشهد. فجاءت «إغفاءة الميموزة» بالفرنسية والتي ترجمت إلى العربية بـ «يصحو الحرير»عن الوضع بالجزائر.

○ هل شكلت الرواية عندك بعداً تاريخياً ،وكيف وصلت إلى عالم شبه كفكاوي؟

= الرواية عندي لا تدخل بالأجوبة المستعجلة ولاتهمني الحرب بشكل مباشر «الميموزة» موظف في البلدية، ومن خلال الصحف يسّجل الأموات، وفي الليل يقرأ الشيخ النفزاوي (الروض العاطر). هنا أركّز على أن الموت تحول إلى رقم، ثم تقام حفلة عشاء (تاجر الأكفان - المدير المركزي للمستشفى، ورئيس قسم الطوارئ) يجلس كلُ واحدٍ منهم يحكي عن همومه (جارته - أمواله)، جارته التي تربي سلحفاة وتمارس معها حالات جنسٍ، ثم تشرب النبيذ في فنجان القهوة حتى لا تُعرف ماذا تشرب، وتسمع الآذان والخطبة ضد النساء، عالم شبه كفكاوي أصوّر من خلاله الرد على الحرب بعبث آخر.. أستخدم أساليب كفكاوية لقراءة ما حدث.

وفي «الغزوة» كانت فرنسا من جهة، والجزائر من جهة ثانية، كنت أعمل في معهد ، وكان عندي مكتب في معبد حوّل إلى مركز ثقافي قريب من بيت «سنغور»واسم المكان «نورمانديا» كنت أنظر الى هذا المنظر (الخضرة والبقر) وكانت المفارقة أنا الجزائري الهارب من الموت أجد دراسة الموت أمامي «سوسيولوجيا الموت»، أي الموت البارد.. أنا القادم من الموت الساخن. هنا رجعت بالذاكرة إلى الجهة الأخرى تاريخ ما خور وهران.. وتاريخ المبغى.

○ في عملك الروائي « وحشة اليمامة » تقسم العمل إلى أبواب، وبالتالي كأنك ترى العالم من خلال الأبواب، فهل لهذه الكلمة معنى جديد تقصده، أم أنها استمرار لمفهوم الفصول والتبويب التي طبعت الكتب العربية؟

= الاشتغال في النص على الموسيقى واللون تحتاج إلى التسميات، والمواقع في الرواية تحتاج إلى خلخلة، لذلك

عملي الأخير كان تحت اسم «السوناتا»

والكاتب الحقيقي هو الذي لا يلتزم بالطمأنينة ، وهو الذي تسكنه الريح والعواصف في خلخلة كلّ شيء من أجل بناء فلسفته ورؤيته.. فتسمية الأبواب جاءت في«طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، والباب عندنا في الثقافة الرمزية له دلالات، فهو للضيافة، ولثقافة الحشمة، وللخيانة، والعشق.. فكلّ شيء يمرُّ عبر الباب، فإذا رأيت المدن العتيقة تجد الأبواب.. وهناك مجموعة من الطقوس عن الأبواب (حدوة الحصان – المفتاح) وللضيافة والأسفار والترحيب بالمسافر.. انطلاقاً من هذه الرموز يكون الباب دخولاً للمحرّمات وخروجاً من المحرّمات. ومن أجل تكسير الحصار فلم يكن العرب يعملون نوافذ لأن السماء الموجودة كانت باباً على الفضاء، والباب هو السلطة الحقيقية في المكان، من هنا كانت المرأة العربية حينما ترفض الزواج تأخذ الحذاء وتقلبه وتضعه على الباب، فيفهم الأب بأن البنت رافضة .. تلك إحدى طقوس الباب..

○ تأخذنا كتاباتك إلى إرث ثقافي (عربي وعالمي) معاً..

تذكّرنا بكتب الرحلات.. و«جزيرة الماعز» لأرثر ميلر.. كيف توظف هذه الثقافات لتصبح ثقافة واحدة من خلال عمل روائي؟

= العرب فنّانون في السرد لما يتمتعون به من خصوصية العلاقة مع الزمن.. فعندما نتحدّث عن خصوصيتنا في رؤية العالم، وخصوصيتنا في رؤية الزمن.. أو حتى عندما نسمع «أم كلثوم» نفتح باباً على الزمن من خلال العلاقة الخاصة ، أو العلاقة مع الموسيقى.. في هذه الرواية كنت إلى حدٍّ ما أُحمّل هذه السردية جزءاً من ثقافة السرد القادمة من الأسلوب العربي، أو من حوادث الطفولة الخاصة بي.. فأنا أخ لسبع بنات كنت حينما أرى أخواتي يغنين في الأعراس مع أمّي.. كنت أشعر بالزهو والملكية..حاولت أن استعيد هذه الأجواء لأحكي عن عالم الغواية والغناء الذي كان يشكّل فرحاً.. هناك أشياء ولحظات حياتية علينا أن نقولها.. لأنّها تشكل جزءاً من العقلية .. مثلاً انتابني مرّة تفكير مؤرّق، فحين كنت صغيراً سمعت أمّي تقول لي حين شُلّت أختي: ما يزعجني هو هذه التي أصبحت عالة عليَّ.. هذه الأشياء علينا أن نستحضرها في الأدب لأنّها قوة الإنسان.

○ علاقة العرب مع الزمن هل هو تكوين مديد.. أم هي فتح على المطلق، أما هروب من الزمن الآني؟

= يجب أن نفكّر بأم كلثوم وهي تغني على ظهر الجمل.. هذه الهدهدة لا تزال نائمة على أذهاننا.. أعتقد أن علاقتنا بالوقت علاقة صحراوية.. فرغم أنني أعمل على الإنترنت فهناك شيء مازال يوجد داخلنا، فالصحراء أمُ أولى رحم ،أوّل الزمن، الروائي الكلاسيكي يبدو لي أنّه انتهى مع نجيب محفوظ، وانتهى مع بلزاك في الكتابة الفرنسية، وبدأ الزمن الحداثي مع بيكيت وكامي، وفي الأدب العربي بدأ مع (فهد اسماعيل) في الكويت، ففي رواية عن حرب بيروت يردد عبارة: «بطارية الترانزستور قد نفذت» ويفتح على زمن آخر.

في الثقافة الرمزية للباب دلالات فهو للضيافة والثقافة والحشمة، والخيانة والعشق

ومع زكريا تامر في القصة القصيرة، حيث فتح الكاتبان مجال الكتابة العربية على التفكير في أمور الزمن وحققا شيئاً أساسياً وهو القطيعة مع الكتابة المصرية المسطحة والوصفية، الكتابة تحتاج إلى محراب حداثي، وهذا المحراب هو الذي يجعلنا غير منقطعين عن الواقع، ولكن على قطيعة معه.

أنا شخصياً يؤرّقني الزمن بسب حالنا العربي وأتساءل: هل نعيش القرون الوسطى الظلامية، أم أننا نعيش عصر الاتصالات السريعة.

○ هل تحدثنا عن زمنك الروائي الخاص ومعالمه الواضحة على صعيد التجربة الفنية والكتابية؟

= في كتاباتي الروائية لا وجود لزمن مستقيم لأن الحياة ليست أوتوستراداً.. الحياة أنفاق تفتح على بعضها البعض، نحن نعيش أزماناً متقاطعة في زمن قادم (مستقبل) الى زمن مضى ويصحو فينا في كل لحظة الى زمن نريد أن نقبض عليه في الراهن (اللحظة).. لذا فلسفة الزمن في العمل الأدبي هي التي تجعل العملية الإبداعية مرتبطة بمجالها الإنساني العام.. مرتبطة

بالذاكرة، مرتبطة بالحاضر.. ومفتوحة على المستقبل. في رواياتي (الغزوة إغفاءة الميموزا) فيهما من الاشتغال على فجيعة الزمن.. لأن الزمن هو الذي يحفظ المكان وليس العكس.. المكان يتلاشى والزمن القادم في روانا هو الذي يحفظ الأمكنة ويصونها من الزوال ويفتحها على إمكانات التحوير والتبدّل.

○ لماذا نكتب وما الذي تعنيه لك الكتابة؟

= إنّه سؤال محير لماذا نكتب..يبدو أنّ جذور العلاقة مع الكتابة هي جذور مرتبطة بعلاقة حبل السّرة مع أمّي، فحبل السرة كان يجب البحث عن تعويضه بطريقة ما لاسيما الكتابة. كانت أمّي مغنية وراوية، وقد عشت طفولتي في حضن هذا الغناء وهذه الرواية، فالحكايات الشعبية التي كانت تغنيها أو ترويها لي أمّي باللغة البربرية تارة وباللغة العربية المكسّرة تارة أخرى ، وكنت امتلىء بهذا الصوت الفائض بالموسيقى حدّ النخاع، وحين ارتويت وسكرت من هذا الصوت وبدأت رحلة الأسفار، بدأ صوت أمّي يتبعني أينما ذهبت وكأنما حبل السرة لم يقطع أبداً

ولعلي أذكر أوّل قصة قرأتها في حياتي هي قصة «العنزوقيون» لأنفوسو دوديه، وكانت أوّل جائزة أحصل عليها في آخر سنة من الدراسة الابتدائية، وحين قرأتها باللغة الفرنسية أوّل ما تساءلت أهكذا تكتب الكتب؟ وهل الكتب مملوءة ذئاباً وماعزاً وأنا الذي كنت أعتقد أنّها مملوءة حكمة وذهباً وفلوساً وإلاهات وآلهة. وحين طرحت السؤال في السنة التي تلتها على أوّل معلّم، من يكون الفونسو دوديه هذا؟ فقال لي المعلّم: إنّه من اكبر كتاب الفرنسية واكبر أدبائها، فعدت إلى حكاية العنز وقرأتها مرّة ومرّة وفي كلّ قراءة كانت أمّي المشاهد وكان صوتها يزاحم الفونسو دوديه، وكانت حكاياتها الشعبية تغرق حكاية العنزة والذئب التي لم تبدُ لي إلا تفصيلاً من تفاصيل أمّي بل شيئاً هامشياً من عوالمها الخارقة والسابحة في بحور الموسيقى وفانتازيا الأشياء، وفي اللحظة ذاتها قررت أن أكون كاتباً شعبياً لأمّي، وأن يكون بيني وبينها حبل سري لا يقطع، فأوّل ما بدأت به الكتابة كان إعادة تنظيم وكتابة حكايات أمّي في دفاتري المدرسية ، أو في الصفحات المتبقية من الدفاتر في نهاية العام. كنت أكتب ليلاً ونهاراً وأقول إنّ أمّي أعظم من الفونسو دوديه، ومنذ تلك اللحظة أصدقك القول أنني حينما أجلس لأكتب أسمع صوت أمّي يرنّ في أذني وأشعر بأنني لن أفي بعد حق حبل السرة و صوت المغنية وحق هواجس وعوالم الراوية..اكتب لأعيد للصوت ورقه وألقه ولأعيد إلى الغناء إسفلت الحروف...لأكتب لأعيد تصوير وجه أمّي وجسدها البربري الأشقر الخارق في جمال داعس. أمّي التي كانت ممتلئة بالحياة والتي كانت تفسّر كلّ الأشياء مرتبطة بالطبيعة وبقوّة وبهاء الحياة. كنّا نجلس في الباحة ليلاً وكان بيتنا لايخلو من حصان، وكان أبي فارساً وأديباً وقارئاً للأدب، يحبّ المتنبي ويقرأ القرآن، وقصص الرسل والأنبياء، والف ليلة وليلة، وكتب النحو، يتكلّم الأمازيغية وهو العربي، وكنا في باحة (الحوش) من بيتنا الشعبي.

قوة الحياة تعطي في الكتابة مفهوم الدهشة

نسمع في آخر الليل من أصياف تلمسان حمحمة الحصان، فأسأل أبي: ماذا يقول الحصان؟ فيجيبني يا أمين: إنّه يحلم، إنّه يحلم، وكنت أحاول تفسير هذه الحمحمات، لكنّ كلّ ذلك كان عبثاً ولكن صوت حمحمة هذا الحصان بكلّ غموضه وبكلّ أبعاده متصلاً بصوت أمّي وغنائها مازال يتبعني وهو قدري وقدر الكتابة أيضاً، لهذا فأنا أكتب كي أحافظ على هذه الطفولة فيّ، وكي أقطع طريق الموت إليّ، أكتب كذلك من أجل الوفاء للحلم والوفاء لتراب ولرموز وحيوات عشتها وهي سلاحي وطاقتي التي تجعلني أنظر بقوّة إلى الأمام، وتجعلني أعشق بقوّة، هي رأسمالي الذي أفتح به بوابة الأمل حينما يسدل الظلام على الدنيا، أكتب كلّ ذلك كي أفتح فصول عشق مع امرأة هي زوجتي وصديقتي «ربيعة الجلطي» هي امتداد بشكل من الأشكال لأمّي في غنائها وجمالها، هو لقاء كي تعيش الأم وكي يعيش الحب ويعيش حبل السّرة وكي تعيش الكتابة وكي يغتال الفونسو دوديه.. أكتب من أجل

الحرية لأن الحرية هي صنو الكلمة، فلا أدب بدون حرّية، أكتب يا صديقتي انطلاقا من إيماني المطلق بأنني أكتب دفاعا عن الأمّهات والنساء، دفاعاً عن التوازن المزلزل لأنّ واحدة من خصوصيات الأدب في اتزانه هو الزلزال، فلأدب ثابت حين يزلزل الثابت في الأدب.. أكتب للدفاع عن الجمال فهو الصلاة الوحيدة في الدنيا، وهو المحراب الأخير في الدنيا، وهو القلعة ضد الفساد، وهو الأقليم الذي فيه الليل والنهار يتقاطعان ويتمازجان.

○ بعد انتهائك من كتابة رواية ما، هل تشعر بأنك كتبت العالم، أم أن لعبة الكتابة توازي لعبة القط والفأر؟

العلاقة مع الكتابة هي تماما مثل العلاقة بين القط والفأر، فكلّ ما انتهيت من رواية أشعر بأنني كتبت العالم فإذا بي في آخر الليل يضحك فيّ الشبح وأسمع الصدى يضحك ويقول لي إنّ العالم أوسع من هذه الكتابة او الرواية التي انتهيت منها، وأبدأ عملية أسطورة سيزيف أحمل الحجر إلى الأعلى ثمّ تسقط ، ولكن في هذه العملية عشق التعب ولذة المقاومة.

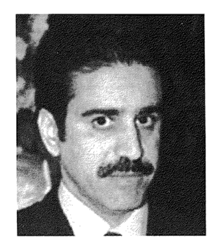
أنا لست سيزيف لأنني أعرف في كلّ لحظة أنني لا أحمل نفس الحجرة ولا أحملها بنفس الأحاسيس، ففي كلّ ذرة من التراب صوت وحكاية وعمق وأثر الذين مضوا وأثر الذين يجيئون وهماً.

الكتابة إذا بدء دائماً وحين تنتهي أو نعتقد انّها انتهت فلنعلم أنّ الكاتب هو الذي انتهى وليست الكتابة.

○ هل تشكلّ الكتابة لك غواية وطقساً، وكيف تتخلص من المخفر الداخلي لتمضي باتجاه الحرية في الكتابة؟

=الكتابة فتنة وغواية، والموضوعات التي نعالجها من سياسية،-فكرية -عشقية-اجتماعية- نفسانية-تتلوّن في كلّ دقيقة من هذا الممر الطويل من الزمن بلون آخر، ففي الكتابة لاتوجد سبعة ألوان، بل توجد الألوان بأعداد لاحصر لها تركّب وتتقاطع، وفي كلّ عملية لذة وشهوة ومغامرة ومتعة وعذاب...أشياء كثيرة اعتقد أنني قبضت عليها في روايات ولكنّها لاتفتأ أن تظهر في كتب أخرى من كتبي ساخرة مني بأني لم أفككها ولن أستطيع تفكيكها لأنّها موضوعات مرتبطة بالخلود بالموت بالعشق، ومرتبطة أيضاً بوهم الإنسان، هذه الأشياء سيبقى يقولها السيزيفيون الآخرون الذين سيأتون من بعدنا، وسيحملون الحجرة لتسقط حتى يكتب السقوط، وتكتب الهاوية، ويكتب الرقم الأخير.لهذا يبدو لي أنّ الكتابة التي لا تكتب بعنف جسدي بارتباط بعلاقة شبقية مع الكلمات والجمل والنص وبياضه هي كتابة باردة تنتمي إلى المقابر..الكتابة عنفوان عملية أساسا جسدية...إننا نتلذذ والقلم هو سبيل الكائنات، يصطاد الكائنات ويلاحق الجمال.

أنا عاشق للنبيذ وأكتب دائما برفقة قنينة نبيذ، ولعل طقوس النبيذ الجزائري تمنحني دفقاً خاصاً للذهاب إلى أعماقي للتخلص في لحظة الكتابة من كلّ مخفر مهما كان شكله ومحتواه سياسياً أو دينياً أو اخلاقيا هذا الوسيط يجعلني أعي جسدي قطرة قطرة في مثل هذه الحالة اكون كالمتصوّف أو درويش لا أفرّق مابين التمر وبين الجمر، «لكن ما أنا على وعي به أنني على صدق وعلى باب مفتوح دون حرج ودون رقيب مع نفسي ومع المحيط الذي أعيش فيه، في هذه اللحظات تجيء السياسة، ويجيء الاجتماع ويجيء الجسد، وتجيء اللغة بالعربية أوالفرنسية كما تشاء ودون قيد فأنسكب في اللغة أوتنسكب فيّ وابدأ التشكيل كمن يرسم لوحة يضيع فيها البدء بالنهاية، إذاً الاندماج في الكتابة أو اندماج الكتابة فيّ هو حالة لا أستطيع أن اصفها، وأصادقك القول أنني مرّات في ليلة كاملة لا أكتب إلا جملة واحدة وأشرب قنينتي نبيذ أو أكثر ،وأسمع كلّ أشكال الموسيقى.. مرّات أكتب وأنا بحاجة إلى الاستماع إلى أغنية عتيقة ولا يكون معي الشريط، ورغم ذلك اسمعها بدون صوت في عالم الاستحضار وهذا حدث معي حين كتبت في بلدان أوربية وأمريكية واستمعت إلى أمّ كلثوم وفيروز والروميتي (مغنية شعبية جزائرية)، هذا الاستحضار هو قوّتنا، واسمحي لي أن أقول لك هي نبوءتنا نبوءة الكاتب التي تجعله يخترق العادي والزمن بمفهومه الفيزيائي والمسافات بمفهومها الجغرافي الغيابي ليخلق عالماً كونياً من رموز ووهم كي يحاصر هذا العالم ويحاصر نفسه وكي يقرأ العالم و نفسه بكلّ فداحة الغموض.



يوسف المحيميد:

«لغط موتى» تراهن على شكل جديد في الكتابة الروائية..

هناك تلازم ما بين الفقد وبين الرائحة، ومعظم اشتغالي قائم على الآنيّ والذاكرة معا..

حوار: زوينة خلفان *

في عالم يوسف المحيميد الروائي يطغى هاجس الشخصية المأزومة المنطوية على سرٍّ كبيرٍ لا تتكشّف ملابساته للقارئ إلا عبر تقنيات سردية متجددة تفتح تساؤلات اللغة والذات والمجتمع، وتتناثر في مسيرة السرد لوحات تشكيلية وصور فنيَة تتزاوج والأدوات السردية في الرواية. وقبل أن يلج المحيميد فضاءات الرواية الممتدة، كتب القصة ذاك الفن العصي»، وصدرت له عدة مجموعات قصصية، هي: (ظهيرة لا مشاة لها، ١٩٨٩)، (رجفة أثوابهم البيض، ١٩٩٣)، (لا بدّ أن أحدا حرّك الكرّاسة، ١٩٩٦).. فجاءت هذه المجموعات مدخلا قويّا ومحرّضا على كتابة الرواية التي بدأها برواية (لغط موتى، ٢٠٠٣)، ثمّ (فخاخ الرائحة، ٢٠٠٣)، وصدرت (القارورة) عام ٢٠٠٤. كما صدرت له في أدب الطفل سلسلة (مغامرات الأشجار، ١٩٩٨) و(قلم أسود في غابة الألوان، ٢٠٠٠).

* قاصة من سلطنة عُمان.

وفي هذا الحوار نقف على تجربة المحيميد القصصية والروائية...

***** ثمّة تحوّل تدريجي من القصة إلى الرواية في تجربتك الإبداعية، حيث تبرز هذه التجربة في كتابة القصة في حوالي أربع مجموعات قصصية ثم تتحوّل إلى كتابة الرواية لتصدر ثلاث روايات.. كيف تقرأ مسار هذه التجربة؟**

ـ كانت القصة ولا تزال، ذاك الفنّ العصي، الفن الذي يراودني بين الفينة والأخرى، ثمّة حالات وشذرات خاطفة لا تعبر عنها سوى القصة القصيرة، وأحياناً القصيرة جداً، تلك التي تولي التكثيف، تكثيف الحالة والعبارة مكانتها، أما الرواية فهي نص واسع متعدّد، يكشف العالم الذي يضج بالمتناقضات والمؤامرات والدسائس، نص يقول ما لا تقوله الفنون الأخرى، بسبب اتساع زمنه وتعدد شخوصه، وقدرته على الاستفادة من جميع الفنون الإبداعية، بما فيها القصة القصيرة.. أحيانا أصف القصة القصيرة بعمل ضارب فرشاة أو فنان تشكيلي، تنتهي في لحظة خاطفة، بينما الرواية كما عمل النساجين، الذين يصنعون بدأبهم سجادة مليئة بالرسوم والنقوش والألوان. صحيح أنني أستمتع بنمو قطعة السجادة باذخة وبهيّة، لكنني- لا أخفيك- أحنُّ مراراً إلى خبطة الفرشاة المجنونة.

***** من يتتبّع إصداراتك بانتظام، يلاحظ الفارق الزمني الجليّ بين كل إصدار وآخر.. هناك فارق ثلاث سنوات بين المجموعة القصصية والأخرى، ولكن اللافت أكثر هو صدور روايتيّ «فخاخ الرائحة» و«لغط موتى» في نفس العام ٢٠٠٣، تلتهما مباشرة رواية «القارورة» عام ٢٠٠٤. هل تعتقد أن للزمن شأنا كبيرا في كتابة قصة أو رواية؟**

ـ أبداً، الزمن هنا تحكمت فيه ظروف الناشر بالدرجة الأولى، صحيح أنني عكفت في السنوات الخمس الأخيرة على كتابة الرواية بدأب، إلا أن الناشر تأخر في طباعة «لغط موتى» حتى عام ٢٠٠٣م رغم أنها مكتوبة عام ١٩٩٨م، كذلك كانت «فخاخ الرائحة» المكتوبة عام ٢٠٠١م، والمطبوعة عام ٢٠٠٣م، فهناك فاصل زمني جيّد بين رواية وأخرى، أحيانا أشارك في بعثرة التواريخ، بالتأخر في دفع الرواية للناشر، كما حدث مع «القارورة» التي لم أبعث بها إلا بعد مرور سنة كاملة على كتابتها، أحياناً أنتظر طويلا حيال النصّ، أهب نفسي الفرصة كاملة لأراجع وأراجع وأعيد النظر. كما أن هناك تبريرا آخر للإجابة على سؤالك، طرأ في ذهني الآن، وهو أنني في الرواية أعيش حالة كتابة منتظمة يومية، فلا أتوقف إلا بعد أن أضع النقطة الأخيرة، لمدد تصل أحيانا ستة أشهر متصلة من الدأب اليومي وأحياناً أكثر، لأنني لا أدخل فردوس الكتابة اليومية إلا بعد أن أكون جاهزاً تماماً بعد مراحل من البحث والتحضير، بينما القصة القصيرة تنتهي في لحظتها، مما يجعلني في سعة من الأمر، بحيث لا أنجز إلا قصة مثلا كل شهر أو شهرين، أعتقد أن الرواية علمتني الدأب والشعور بالعمل الاحترافي.

***** تعددت دور النشر التي خرجت فيها أعمالك القصصية والروائية، حيث صدرت مجموعة «رجفة أثوابهم البيض» عن دار شرقيات بالقاهرة ونصوص «لا بدّ أنّ أحدا حرّك الكراسة» عن دار الجديد في بيروت.. وصدرت رواية «لغط موتى» عن منشورات الجمل بألمانيا فيما صدرت «فخاخ الرائحة» عن رياض الريس في بيروت وأخيرا «القارورة» عن المركز الثقافي العربي في المغرب. كيف ترى تجربة النشر في أكثر من دار؟**

ـ ليست جيدة على المدى القصير، لكنها على المدى البعيد تعلّم الكاتب آليات النشر في العالم العربي، بسبب اختلاف تعامل الناشرين، من حيث انضباطهم ومصداقيتهم، وبعد أن يقارن بينهم يستطيع أن يتوصل إلى الناشر الأجدر بالتعامل معه، الأكثر إخلاصاً، الأكثر حرصاً، فالناشر – في نظري- ليس مجرّد تاجر فحسب، بل هو شريك في المنتج الإبداعي، أحبّ الناشر الذي يقرأ العمل مراراً، يتفحّصه كأنما هو كاتبه، ويحرص على توفره بعد الطباعة في كل معارض الكتب الدولية، وقد وجدت هكذا ناشرين، لكن المأزق الحقيقي لدى الناشر العربي، أنه لم يستوعب أن الكتاب يمكن أن يكون مربحاً عبر تسويقه جيداً، وعبر ترجمته إلى عدد من اللغات الحيّة، بعد إقامة علاقات جيدة مع ناشرين أجانب، وإبرام عقود معهم، خصوصاً فيما يخص الرواية، التي

تحقق حضوراً رائعاً في النشر على مستوى العالم.

بالنسبة لي، ولكثير من المبدعين في العالم العربي كما أظن، نطمح بناشر يحقق مواصفات تقنية جيدة للكتاب، ويلتزم بموعد النشر المتفق عليه، ويوزع الكتاب بشكل جيد في العالم العربي، وتكون شروط العقد معه منصفة للطرفين، لا أكثر.. تخيلي أحد الناشرين يشترط حصوله على نسبة ٥٠٪ من أي ترجمة للرواية، وآخر يتنازل تماماً عن حقوقه لصالح الكاتب عند ترجمة عمله إلى اللغات الأخرى مقابل احتفاظه فقط بحقوق الطبعة العربية الأولى.. بالنسبة لي أشعر الآن أنني حدّدت ناشري المناسب، وسأستمر معه في المستقبل.

***** يبدو أن للعنوان جمالية خاصة لديك.. هناك التقاطات دقيقة كمن يمعن النظر في نقطة أو يلتفت التفاتة خاطفة فيتمسك شيئا مهملا فيما العالم من حوله يتهافت على الواضح والمشع، هكذا تلتقط تلك العين مثلا «رجفة أثوابهم البيض» أو الكراسة التي حُرّكت من مكانها أو فخاخ الرائحة.. إنها لعبة حواسّ أيضا تنتبه للأشياء الطفيفة وتلج أعماقها، كيف تراودك إيحاءات العنوان فيما أنت تكتب الأحداث والشخوص أو ربما حتى قبل مداهمة الفكرة؟**

- يهمني ويقلقني العنوان كثيراً، قبل الكتابة وبعدها، قد يكون في كلام الإيطالي البرتو مورافيا شيء من الصحة، حين يشبّه العنوان بفستان المرأة، فإن كان ضافياً كثيراً حجب المعنى، وإن كان عارياً كثيراً كشف المعنى وانعدمت جاذبيته، بمعنى أنه يجب أن يكون بين هذا وذاك، يفصح ولا يقول كل شيء، يلمّح ولا يبدو طلاسم! أحب العنوان البسيط الذي يثير الأسئلة، يثير حفيظة القارئ وشغفه، كنت ومازلت محباً لتتويج الحواس والانتصار لها في النص والعنوان، حاسة البصر دربّتها كثيراً منذ الطفولة، وحتى شغف الصبا بالكاميرا، حتى تحوّلت لديّ الحاسة إلى عدسة بجميع مقاساتها المعروفة لدى الفوتوغرافيين، من «الكلوز أب» وحتى «التلي فوتو». ففي القصّ نهضت لديّ عدسة «الكلوز أب» فانتشرت في ثنايا القصص فداحة التفاصيل الصغيرة والغائبة، بينما أضفت إليها في الرواية عدسة «الوايد إنجل» التي تعنى بالمشهد كاملاً، أي الرؤية البانورامية.

هكذا أشعر أن العنوان مدخل حقيقي للنص، هو الفخّ الذي أنصبه للقارئ، فإما أن أغويه ويدلف معي إلى متاهة النص، أو أن ينصرف عني، كما أن مدخل النص مهم عندي للغاية، أشعر أن الصفحات العشر الأولى، بل أحياناً الصفحة الأولى، إذا لم أستطع فيها إغواء القارئ فقد يتحول إلى قارئ كسول، أو نص ممل.

***** «لغط موتى»، أول رواية لك بعد أن كانت عملا قصصيا، وهي على لسان المتكلم الراوي الذي يفشل في كتابة رواية.. تحمل اتجاها تجريبيا في رسم الشخوص والأحداث، وتبدو شخوصها رمزية ومتحولة تدخل في لعبة التخفي والترصد للقارئ، فتارة تظهر من اللاشيء وتارة تنمحي تماما أو تتحول.. في هذه المشاكسة ألا ترى أن الراوي يعمد إلى فرض سلطة ما على القارئ تُغويه ليتعاطف معه بعد أن خذلته شخوصه؟!**

- أريد أن أصحح معلومة في السؤال، وهي أن «لغط موتى» كتبتها بقصد الرواية، ولم تكن عملا قصصياً، حتى وإن تم اقحامها مع قصص أخرى في طبعتها الأولى لدى إتحاد الكتّاب العرب. أما مسألة فرض سلطة الراوي، فأظن عملياً أن الروائي يفرض سلطته كثيرا من خلال التحكم بشخوصه، وكانت «لغط موتى» تراهن على شكل جديد في الكتابة الروائية، كنت ومازلت أشعر أن على الروائي أن يجد لعبته الفنية، أو لنسمّها حيلته الفنية المناسبة، كي يقدم شخوصه ومكانه وعالمه الروائي، وهكذا كانت فكرة «لغط موتى» وهي الإجابة على سؤال صديق: لماذا لا تكتب رواية؟ فكان تبرير السارد وقول العوائق في مجتمع صعب ومنغلق، وأمام شخوص مساءلين ومتطلبين ولحوحين، هي صلب الرواية وجوهرها.

***** تصادفنا في غلاف «لغط موتى» كلمة (رواية) تحت اللوحة مباشرة، ثم بعد صفحتين من الغلاف يُكتب: «رسائل لن تصل إلى عبدالله السفر».. كيف يمكن لهذه**

الرسائل أن تكون رواية؟

- هي مجرّد لعبة أو حيلة فنّية كما أسلفت، مجرّد إناء لوضع شخوص وأحداث وعوالم داخله، فالرواية الحديثة كما نعرف تستلهم المذكرات والرسائل والوثائق والتاريخ وغيرها، من أجل صنع نص سردي طويل، أحياناً يوظّف الروائي مذكّرات متخيّلة للشخصية من أجل كشف عالمها، وأحياناً يستثمر رسائل متخيّلة لرسم عالم الشخصيات، وأحياناً يكون للوثائق دور في الرواية، سواء كانت هذه الوثائق حقيقية أو متخيّلة، وهكذا.

***** تبدو اللغة أكثر اختزالا وتكثيفا في البناء السردي لهذه الرواية، تغري القارئ بالتوغّل فيها وتفكيكها.. لغة مربكة تكسر التوقعات ومفاجآتها لا تنتهي، بينما يتسيّد الحدث والشخوص البناء السردي في «فخاخ الرائحة» و«القارورة»، حيث فضاء اللغة أكثر اتساعا وتعددا في الأصوات السردية، ينشغل القارئ فيهما بما يقلق الشخوص ويكتشف أن معاناتها جزء من الحياة اليومية.. هل يمكن اعتبار «لغط موتى» مدخلا لكتابة روايات أخرى من حيث أنها تعكس تجربة ذاتية، الدافع وراء كتابتها تحريض الأصدقاء ثم تتطور التجربة إلى إيلاج مناطق روائية أكثر تنوعا وتشعبا في اللغة والسرد والشخوص والأحداث بالنسبة للروايتين التاليتين؟!**

- هذا النمط الروائي مربك حقاً، ففي الوقت الذي هوجمت فيه الرواية في السعودية بوصفها تهويمات وشخصيات غير واضحة، تمّ الاحتفاء بها عربياً، إلى درجة أن وصفها ناقد لبناني أنها أهم رواية تجريبية في السعودية حتى الآن! بالنسبة لي كانت «لغط موتى» تجربة محرّضة، لي قبل الآخرين، لكتابة شيء مختلف، لكتابة رواية إشكالية، وهذا ما تحقق فعلا، فيما بعد أدركت أن عليّ أن أدلف مناطق أخرى في الرواية، يقودني في ذلك ضرورة تعدّد الأصوات، وهي أهم عناصر الرواية الحديثة، أما الآن فأنظر إلى الزمن بوصفه عاملا حاسماً في تداخل حيوات متعدّدة، وهذا ما قد يدفعني إلى منطقة جديدة في كتابة رواية أخرى جديدة ألغي الزمن فيها تماماً، ويتداخل فيها شخوص من فترات زمنية متفاوتة.

***** في «لغط موتى» يجاهد الراوي كثيرا في إقناع شخوصه بأهميته كراو ويحاول أن يجد له موطئا فيما هم يقومون بقمعه رغم أنه هو من يكتبهم.. يشعر أن ثمة من يرقبه، لا يكتب بحريّة ويجد صعوبة في الكتابة عن الآخرين لأنهم لا يتركونه وشأنه ولن «يتخلص من أرواحهم الحائمة حوله مثل فراش ملوّن».. وفي «فخاخ الرائحة» و«القارورة» يكبر الراوي وينفصل عن سطوة شخوصه، له صوته الخاص الذي يتجدد في مقدرته على التخفي وعدم استعطاف قارئه، إنه يملك سلطة السرد بحذق ويقدم شخوصه بصدق من دون أن يتدخل في مصائرهم، يكتب بحرية ويلج محظورات كثيرة .. هكذا أرى تطور الراوي في الروايات الثلاث..**

علينا أن ندرك أن مجرّد الكتابة عن الممنوع والمحظور لا تعني رواية ناجحة، بل لا بد من أن يتقن الروائي أدواته، ويستخدم كل طاقاته للوصول إلى شكل فني وجمالي مغاير، علينا أن نبدأ من حيث انتهى إليه الآخرون، فلست محتاجاً مثلا أن أعيد الرواية البالزاكية

- بالضبط، هذا ما حدث على مستوى تطور الأدوات، أشعر أن الكاتب الجاد والحقيقي هو من لا يكف عن اختبار أدواته، لا يكف عن مساءلة ذاته المبدعة، فالكتابة ليست تراكماً من حيث الكمّ فحسب، بل هي تقديم صور متطورة أو متغيّرة كل فينة، هل يمكن أن تخرج امرأة للناس برداء واحد طيلة سنوات؟ ألا تشعر بالملل أن تلبس الفستان ذاته، والحذاء ذاته، وحقيبة اليد ذاتها؟ هكذا الفنان ونصه، يبحث دوماً عن نمط متجدّد في الكتابة، لا يتردّد في الدخول إلى مناطق وعرة، إلى دهاليز ومغارات مظلمة، زاده فيها شمعة الإبداع والفن، وذاكرته تراث العالم كله في الفن الروائي والمعرفي والفلسفي.

***** يقول الكاتب المغربي خالد الدهبية في دراسته عن «فخاخ الرائحة»: «إلا أن الذي يستحق الوقوف عنده من بين هذه الشخصيات الثلاث في المنظور السردي، هو طراد، فهو الصوت المركزي الذي يمارس وظيفة الفعل من حيث هو شخصية من شخصيات الرواية، كما يضطلع بوظيفة التصوير، باعتباره ساردا، سواء لما**

يتصل بمحكيه الذي عمل فيه على تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره ككل، نعني لحظة قطع أذنه اليسرى، أو ما يتصل بمحكي غيره...الخ»*، أتوقف هنا عند عبارة «تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره ككل».. ذلك أن اشتغالك على هذه الفكرة يبرز في كلا الروايتين الأخيرتين، ففي «فخاخ الرائحة» يجلس طراد في محطة السفر ويسترجع كلّ شيء ويضع تصوراته عن حياة ناصر ويتذكر صديقه توفيق فيما تظل قصة أذنه المقطوعة غائبة عن القارئ ويرجئها حتى النهاية رغم أنها تشكل عصبا مهما في نسيج الرواية وأحداثها كلها بل في حياة طراد نفسه.. وفي «القارورة» تُرجئ منيرة الساهي سرد الحدث المؤثر في حياتها وهو اكتشاف الخديعة التي وقعت فيها ليلة زواجها.. تتناوب مع السارد حكي الأحداث التي أحاطت بحياتها مذ تعرفت على علي الدحّال، تتذكر وهي مستلقية في فراشها فتنثال أحداث الحكاية البعيدة فيما الفضيحة قد تكشفت ذيولها البارحة فقط ولا تخبرنا بها إلا في نهاية الرواية.. أرى أن مثل هذا الاشتغال قادر على تخطي فكرة السرد التقليدي التي تقوم على الإخبار لإيصال الحدث فقط.. بينما فكرة إرجاء سرد الحدث المؤثر ليست مجرد تشويق وإدهاش بقدر ما هي حاملة أبعادا نفسية عميقة للشخوص التي تعيش حياة مهمّشة ومحرّمة وخارج مكانها وزمانها.. فضلا عن أنها تضفي جمالية للسرد تنأى عن التنميط..

_ تماما هذا صحيح، هي عناصر مجتمعة تحرّض على الكتابة الحديثة والمتجاوزة، فجمالية تأجيل الحدث الحاسم تحمل إضافة إلى تشويق القارئ والاحتفاظ به حتى آخر سطر، تحمل أيضاً الأثر النفسي الذي من الأجمل توصيفه بطريقة مقنعة، قبل أن نشرح الحالة الحاسمة للحادثة، دائما أتذكر مقولة تشيخوف، بأن الكاتب حين يصف مسماراً في غرفة البطل، فهو يهيئ لشنق البطل وانتحاره بواسطة هذا المسمار أو المروحة أو ما شابه، هكذا كانت «غترة» الشخصية الرئيسة في «فخاخ الرائحة» تخفي شيئا ما، حيث يلف بها وجهه، ثم تتكشف المسألة تباعاً حتى الفصل الأخير. أتصوّر أن عين الروائي دائما يقظة، ونظرته إلى الحادثة نظرة شمولية، نظرة بانورامية، تشبه عين الصقر المحلّق، ينظر من الأعلى إلى المدينة، ثم إلى الحيَّ، ثم إلى الشارع، فالعمارة، فالشقّة، فالفوضى داخل الشقّة، فالغرفة المسدلة الستائر، فالرجل المستلقي ينظر إلى السقف، فأعماقه الباطنية، فهواجسه وأحلامه ومتاعبه.... ثم الانطلاق إلى جولة بانورامية جديدة عبر مونولوج داخلي مثلا، أو علاقات مع محيطه ..... وهكذا. أظن أن الحوادث يومية ومتاحة للجميع، ولكن كيف نستلهم هذه الحوادث ونمرِّرها في مختبر الكتابة، كيف تلج وعي السارد والمبدع، كيف يفتت الحادثة اليومية العابرة، كيف يشظّي الزمن، ويشرِّح الشخصية، ويرسم المكان بفرشاة من ذهب الكلام.. هكذا هي الرواية الأكثر أدهاشاً كما أرى.

***** يصنّف خالد الدهبية الروائح في «فخاخ الرائحة» ويربطها بالخديعة والعبودية والطبقية وطقوس الاخصاء والألم والانتماء الزائف والعقاب... وكلها ذات مؤشرات اجتماعية، هل يشير ذلك إلى أي مدى يمكن للحواس أن تتدخل في تكوين الشخصية حين ترتبط بتجارب اجتماعية ووجودية قاسية؟!!**

_ نعم هي كذلك، أنا لا يمكن أن أتخيّل رواية لا تولي الحواس أهميتها الطبيعية، هل يمكن أن تأتي رواية دونما روائح تفض تلافيف الدماغ وترسل إشاراتها إلى عصب الذاكرة، أليست الذاكرة هي عبارة عن صور بصرية وسمعية وشمّية؟ فهل يمكن أن نقرأ رواية دون أن نسمع الأصوات فيها، النشيج والنشيد، الهمس والهتاف والغضب، وما يتبع ذلك، أليس الصوت سواء كان أغنية في الذاكرة أو صوت مقرئ ما يحيل إلى تجربة حياتية غائرة في الماضي؟ هل يمكن أن نستمتع برواية دون أن نشعر باليد التي تتحسس وكأنما هي تلمسنا فعلا، أظن أن الحواس مهمة في الرواية الحديثة، سواء كانت محور الرواية، أو على ضفافها وهوامشها.

***** توظف الروايتان فعل التذكر مقترنا بلازمة أو فكرة.. فالقارورة هي مستودع أسرار وحياة منيرة الساهي، كل ما تتذكره وتعيشه من أحداث حزينة تودعه القارورة لأن جدتها كانت تقول لها أن العشب ينمو مع الحكايات الحزينة.. وفي «فخاخ الرائحة»، كان كل ما**

يُذكّر بالرائحة يذكّر بالفقد: فقد الأذن والعين والرجولة...

ـ تماماً، أشعر كأنك استطعت أن تقرئي ماوراء النص، حتى قبضت على أدواتي وسرّ اشتغالي على الرواية. عموما كان هناك تلازم ما بين الفقد وبين الرائحة، ومعظم اشتغالي قائم على الآني والذاكرة معاً، رغم أنني أولي التذكر أهمية قصوى، أتصوّر أن ثمّة تداخلا بين الحالة الآنية وبين حالة تيار الوعي، أو «الفلاش باك»، بمعنى أن من الصعب الفصل بينهما، اللحظة الراهنة تمتزج بلحظة الأمس، وحتى إن كانت لحظة الأمس أكثر ثراءً في نصي، فمحور النص يركّز على لحظة الآن. لم أجرّب بعد كتابة اليومي الحركي، بعيداً عن أسلوب الإسترجاع والتداعي والمونولوج الداخلي، لا أعرف.. قد يأتي نص يكون محوره الأساس المكان اليومي الحركي، بمعنى اللهاث مع شخصية متحركة ومتنقلة.

***** يرى الروائي السعودي عبده خال(١) أن ثمة مشكلتين كبيرتين واجهتا الرواية السعودية في مراحلها الأولى وهما تغريب الرواية عن المكان وترحيل الشخوص.. حيث عمد الروائي السعودي إلى إيجاد بيئة أخرى لروايته أكثر انفتاحا مثل لبنان أو مصر، بعيدا عن قيود مجتمعه ورقابته حيث يجري ربط شخوص الرواية بالكاتب وزعم أن الرواية سيرة ذاتية.. وثمّة بالمقابل تجارب روائية حديثة اخترقت التابو والممنوع واقتربت من الحياة الاجتماعية الممنوعة بذكاء واشتغال جمالي بارز.. كيف تقرأ تجربة الرواية السعودية في ظل اشتراطات المجتمع والسياسة والدين؟!**

ـ أتفق مع عبده في هاتين المشكلتين، لكنني أشير إلى مشكلة ثالثة قد تظهر، إن لم تكن قد ظهرت فعلا، وهي الاقتصار على اختراق التابو والمحرم بعيداً عن الجماليات الفنية، ففي بعض الروايات الجديدة، تسابق الروائيون والروائيات في السعودية إلى دخول مناطق التابو، بعد أن سبقهم إلى ذلك تركي الحمد والقصيبي، ولكن علينا أن ندرك أن مجرّد الكتابة عن الممنوع والمحظور لا تعني رواية ناجحة، بل لا بد من أن يتقن الروائي أدواته، ويستخدم كل طاقاته للوصول إلى شكل فني وجمالي مغاير، علينا أن نبدأ من حيث انتهى الآخرون، فلست محتاجاً مثلا أن أعيد الرواية البالزاكية، وكذلك عليّ أن أكون حذراً من أكون باتريك زوسكيند أو باولو كويلهو، ما أريد قوله علينا أن نستفيد من تجارب العالم في الفن الروائي، ولكن باشتراطاتنا، بمعنى أن الواقعية السحرية، مثلا، لن تكون سحرية أمريكا اللاتينية، بل قد يكون لها شكلها الخاص في الجزيرة العربية، ولكن علينا الصبر والبحث من أجل اكتشافها.. هكذا أتمنى أن لا ندخل في التبسيط، وقراءة تجربتنا الروائية في السعودية وطموحها بشكل أقرب إلى السطح منه إلى العمق، بشكل يراه القارئ ممن لا يملك الأدوات الفنية للرواية لا الروائي ذاته الذي يمتلك الأدوات ويسائلها كل مرة.

***** حضرت معرض فرانكفورت الدولي للكتاب حيث كان العالم العربي ضيف الشرف لعام ٢٠٠٤، وقد كثر النقاش والجدل حول طبيعة المشاركة العربية قبل وأثناء وبعد المعرض.. كنتَ قريبا من المشهد، كيف بدا لك؟**

ـ أتمنى أن نتجاوز مرحلة جلد الذات التي نمارسها على أنفسنا حين نقوم وحين نجلس وعلى جنوبنا. نعم هناك خلل في فهم آليات المعرض لدينا نحن العرب، هناك قصور في الترجمة إلى اللغات الأخرى، هناك حضور ضعيف أحياناً، ولكن كل ذلك لا يلغي أننا حضرنا في المعرض ثقافياً بشكل لائق. ما يؤلمني حقاً عدم فهم الناشرين آليات النشر والتعاقدات، التي لم يستفد منها أغلبهم، خصوصاً في هذه الدورة، ولم يقدّموا مبدعين عربا مؤثرين عبر عقود الترجمة إلى لغات أخرى، فلم تصل أصواتهم إلى الغرب، حتى بدوا أقل حضوراً ممن يكتبون بلغات أخرى، فهل مثلاً المصرية أهداف سويف أهم وأكثر تأثيراً من خيري شلبي ومحمد البساطي ويوسف إدريس وغيرهم؟ وهل روائيون مغاربة مغمورون يكتبون بالفرنسية أهم من محمد برّادة ومحمد زفزاف وغيرهم، وهكذا؟ المسألة فقط أن هؤلاء تخلّصوا من عبء الناشر العربي البسيط، وكتبوا بلغة أخرى وتعاملوا مع الناشر الأجنبي بشكل مباشر.

• خالد الدهيبة، رواية الحواس: دلالة العنوان ومحافل التخييل في «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد، مجلة نزوى/ العدد (٤٠) أكتوبر ٢٠٠٤.

١- ملف الرواية في المملكة العربية السعودية- مجلة بانيبال - العدد ٢٠، صيف ٢٠٠٤.



غـــادة السمّان:

أنا كاتبة تحاول أن تخترع نفسها كل يوم.. امرأة لا تطاق!

أشعر انني تمردت أقل مما ينبغي..

عدم الأمان هو الذي حرضني على الكتابة والانتماء الى الورقة البيضاء

حوار: اسماعيـل فقيـه*

غادة السمّان امرأة كثيفة الحضور والغياب، حاضرة في الكتاب والكتب والمؤلفات التي تختزن الصور المفتوحة على مختلف الألوان والأحوال والأهوال، وغائبة في أغوار كل من يأنس بقراءتها، غائبة في خياله غائبة متسرِّبةالى شتى اللحظات، كأنها، بكلماتها، تبث عطرا يتغلغل ويستقر دون أن يُرى.

غادة التي أحبّت بيروت بكل ما تملك من حب، غادة التي كتبت الحب والكوابيس والتمرّد والسفر والقبيلة والمرافئ والبحر والزمان والمكان، غادة «المتلبسة بالقراءة» عادت الى بيروت بعد غياب عنها دام ١٥ سنة في اوروبا وأمريكا، عادت وكأنها لم تغادر مدينة القلق الجميلة، حاملة حزمة من الأشواق والوعود الفاتنة.

* شاعر من لبنان.

غادة قررت الاستقرار في بيروت والتخلي عن الغربة، لذلك هي اليوم في بيروت.. وقبل ان ترتب شؤون الاستقرار، طرقنا بابها ففتحت لنا ودار بيننا حديث شيّق، وهذه وقائعه:

*** غادة السمّان من أنتِ، من أين تأتين، أين تقيمين، إلى أين تذهبين، ما اسم ايامك وحياتك، من أي ايقاعات تطلعين وأي جحيم تراقبين، ومن أي حب تنبتين.. وهل انتِ امرأة من حبر وورق؟**

– أنا كاتبة تحاول أن تخترع نفسها كل يوم، ولذا فأنا امرأة لا تطاق!

أقيم في الزلزال. أطلع من ايقاعات العواصف، أرقب جحيمي العربي كمن يحدّق في وجهه داخل المرآة فأنا من بعض خيوط السجادة العربية الكبيرة الممتدة من المحيط إلى الخليج.

لعلي كاتبة دورتها الدموية من الحبر تسبح فيها أسماك مشعة هي حروف الابجدية العربية.

اختمر الشوق لبيروت

*** عادت غادة الى بيروت بعد غياب وغربة، لماذا العودة الآن، هل اختمرت ظروف العودة اليوم أكثر من القبل؟**

– لا.. لم تختمر ظروف العودة، لكن الشوق هو الذي اختمر، بيروت مدينة مقلقة وقلقة أكثر من أي وقت مضى، ولكنني مشتاقة الى عالمي العربي أكثر من أي وقت مضى أيضاً!

*** الغياب عن بيروت ماذا غيّب عنكِ وماذا أعطاكِ؟**

ـ غيّب عني أحبابي والذين كنت سأحبهم لو عرفتهم، هذا الغياب أعطاني فرصة عيش دورة دراسية في باريس عمرها خمسة عشر عاماً عشتها في ظل الزخم الفكري والثقافي التنويري التعددي الابداعي، في مدينة هي بحق عاصمة من العواصم الثقافية للعالم. لقد عشت في جنيف وفي لندن وفي نيويورك لكن تجربتي مع باريس فكرياً وثقافياً كانت الأطول وربما الأكثر ثراء.

*** ثمة من يقول ان اكتشاف بيروت يتم من خارجها: كمن يقف على تلّة عالية ويراقبها جيداً، هل عاشت غادة هذا الشعور أو انها ترى الأمور في غير معنى؟**

– اكتشاف بيروت يتم من خارجها ومن داخلها في آن.. من الجميل ان نقف على تلة عالية ونرقب الامور من بعيد جداً، شرط أن نكون قبل ذلك قد اندسسنا في أحشاء المدينة وعشنا موتها وحياتها وذعرها وفرحها. وتلك حالي مع كابوسي المفضّل بيروت!

*** أنتِ الآن في بيروت، بيروت غير التي غادرتها قبل أعوام، ما الذي تغيّر فيها وماذا تعني لك بيروت التي شهدت وتشهد تحولات متتالية؟**

– لا تزال بيروت في نظري ساحة للصراع من أجل حرية الفكر العربي، ولا تزال عاصمة الحرية العربية بالمقياس النسبي، ولا تزال المعارك بين رعايا التنوير وبين أهل الميول الظلامية مندلعة. بهذا المعنى لم تتبدل بيروت كثيراً من حيث الجوهر وان كان أعداء الحرية يزدادون ضراوة ويرتدون أقنعة اكثر حذقاً وقرباً من نفوسنا للأسف ويتنكرون بوجوه أجداد لنا نحبهم ونجلهم عن استعمالات البعض السياسية لهم.

*** البعد عن بيروت والكتابة عنها هو بمثابة الهروب، ما رأيك؟**

– ربما كان ذلك بمثابة الهرب منها إليها!

بيروت حبيب مناكد يشتهي المرء الهرب منه ولا يفلح كل مرة.

*** كتبت يوماً «لا بحر في بيروت»، واليوم تحقق ظنكَ بحر بيروت يُردم وتردم معه نظرات العشاق الشاخصة الى البعيد، هل سنقرأ لك (لا عشق في بيروت)؟**

– لا بحر في بيروت؟ معقول!

لا حب في بيروت؟ أستعير عبارة أم كلثوم مع اسلوبها في تنغيمها: «أهو دا اللي مش ممكن أبداً...»

عيون العشاق هي البحر الذي يستعصي على جرافات الردم بصخر النسيان أو الفتور.

منفية الى الحياة

• أين كنتِ أثناء غيابك عن بيروت: منفية، هاربة، مغتربة، مهاجرة، مطرودة...؟

– ثمة لحظات أشعر فيها أنني منفية الى الحياة، منفية الى قشرة الجسد، منفية الى كوكبنا وغربتي ليست غربة أوطان بل غربة انسان.

وثمة لحظات أستطيع ان أقسم فيها انني لم أغب ولكنني أستطيع دائما التأكيد انه ثمة فارق ما بين الغربة والوطن. ومهما اغتربت– حتى داخلي جلدي– فالوطن مكاني الأصلي.

• هل كنت أثناء غربتك تتابعين ما ينشر من الانتاج الأدبي والشعري في لبنان؟

– كنت اتابعه قدر الامكان، وبكثير من اللهفة والفضول، ولم يكن الأمر سهلاً في باريس وسواها. ولطالما أثقلت على الأصدقاء وكلفتهم بشراء بعض الكتب لي لأظل أتابع ما يدور.

أمتنا لم تصب بالعقم ابداعياً..

• جيل من الشعراء والكتّاب الجدد كتبوا ونشروا وأسسوا لغة شعرية حديثة ومُلفتة، هل تعرفتِ على هذه التجارب وما هو رأيك فيها؟

– تعرفت على بعض هذه التجارب وخطف بعضها انتباهي. رأيي فيها ايجابي الى أبعد مدى، لست من المتلذذين بمعزوفة «مات الشعر العربي الأصيل» وأعتقد أن التجديد جزء من أصالتنا كعرب. أمتنا لم تصب بالعقم ابداعياً وما من مبدع رحل الا وسينبت مكانه شاب جديد في سنبلة العطاء العربي. أنا متحمسة وشبه منحازة للمبدعين الشباب والشابات.

• كتابة ما بعد الحرب، ولنقل الجيل الجديد، هل تعتبرين انها كانت بمستوى ما حدث أي انها كانت الانعكاس الطبيعي لماضٍ ممزّق؟

– انها الى حد بعيد الانعكاس الطبيعي الابداعي لماضٍ ملتبس وممزّق ، لكن المطلوب منها أكثر من ذلك، أعني ينقص بعضها عنصر «الرائي» الذي يتجاوز ما كان، بعد ان يتمثله ليلقي ضوءا على ما قد يكون.. وهو عنصر يندر ان أجده في قاع نبرات بعض المبدعين الشبّان، الخروج شعرياً من دور «المفعول به» الى دور الشاعر «الفاعل» هو من أهم المطلوب– في نظري.

الكتابة عندي هي اسلوبي في قتل الموت

* * *

الحب يشبه العداوة أكثر مما يشبه المـــــودة

الكتابة مرادفة لاغتيال موتي

• الكتابة في حياة غادة تكاد تكون الغذاء اليومي، هل الكتابة عندك هي مرادف للعيش؟

– الكتابة عندي مرادفة أحياناً لاغتيال موتي الشخصي، انها اسلوبي في قتل الموت. حينما أكتب، أشبه طفلاً يرمي بالحصى تنيناً مرعباً يهاجمه وهو يرغي ويزبد وينفخ النار والرعد في وجهه.

• هل تعتبرين الغربة مكانا آمنا ومحرّضا على الكتابة؟

– ما من مكان آمن في كوكبنا ما دمنا نحمل «منافينا» الداخلية معا أينما كنا.. ولعل هذا الشعور بعدم الأمان في أي مكان يحرضنا على الكتابة، كمن يقاوم منافيه المتعددة بالانتماء الى الورقة البيضاء.

• يتحدث البعض عن متعة ولذّة الكتابة، فيما نجدها عندك كنشاط ضروري لاستمرار الحياة، وهنا فرق شاسع بين المتعة والنشاط، من أين ينبع، بالضبط، شعور الكتابة عند غادة؟

– هل الكتابة عندي «نشاط» أم «احباط»؟ لا أدري بالضبط. تراك لو استجوبت نحلة، لماذا تصنع عسلها

او لو استجوبت نملة صغيرة مهرولة في الحقل أو سنجاباً يراقص شجرة ما الذي كانوا سيقولونه لك عن دافعهم لذلك؟

أنا أكتب فقط، وهذا كل شيء.. أكتب بعيداً عن الكلمات الكبيرة كلها، ودون أن أقول لك: أنا أكتب اذن أنا موجود.

ما زلت مشاغبة..

• غادة الكاتبة اليوم غير غادة الكاتبة في الثمانينات وقبلها، أين أنت اليوم في بحر الموضوع، إلى أين وصلتِ وهل علقتِ، أم ما زلتِ تسبحين وتغوصين بمهارة المجرِّبة – المحترفة...؟

– ما زلت مشاغبة على العنكبوت والغبار وعبادة الفرد في حياتنا العربية، وتلك معركة بلا وصول ولا بداية ولا نهاية.

• كتابك القديم «الجسد حقيبة سفر» هل ينطبق هذا العنوان على جسدك وسفرك خصوصاً وانك اليوم في سفر دائم؟

– ينطبق هذا العنوان على الناس جميعاً وأنا منهم. كلنا حقائب سفر ترحل من الولادة الى الموت ولا تملك الا ان تطيع حين يُنادى عليها لتستقل طائرتها الاخيرة. الاستقرار الوحيد الحقيقي هو ذلك الذي نعرفه في القبر، بيتنا النهائي. أما الرحم فمسكن مؤقت، لا يتجاوز عقد ايجارنا فيه تسعة أشهر!

أليس جسدك حقيبة سفر بهذا المعنى؟

• ما علاقة كتاباتك بالمكان ، هل للمكان تأثير على روحية الكتابة خصوصاً وانكِ عشتِ في أماكن غير متشابهة وربما متناقضة؟

– ما زلت أقيم في الرحيل، مواطنة في جمهورية القلق. استقر داخل الحركة، أشعر أحياناً انني أسافر في عدة طائرات معاً في وقت واحد. ولهذا الواقع تأثير على «روحية» كتابتي. عشت غالباً في أماكن متناقضة أو غير متجانسة ولم أكن أتنقل في المكان فحسب بل وفي الزمان أيضاً بين أوطان تعيش القرن التاسع وأخرى القرن الحادي والعشرين. تلك الأمكنة المرادفة لعصور وأزمنة مختلفة طبعت حرفي بالتأكيد ولعلها وهبته قلقه ونزقه وتوتره.

• لا أقول انكِ كتبتِ عن كل شيء، ولكن كتبك لامست التفاصيل في حياة الانسان ومكانه وعاداته وطقوسه، وكأنكِ تحاوليت امساك العالم دفعة واحدة؟

– أحاول امساك الخيوط كلها، وتنزلق من بين أصابعي... ولكنني استمر في المحاولة. أشبه بهذا المعنى شيخ همنغواي في «الشيخ والبحر»، انني مثله قد لا انتحر لكنني لا أتوقف عن المحاولة وفي هذا التحدي المستمر يكمن انتصاري.

مرثية سمية بالغراء

أنا كاتبة دورتها الدموية من الحبر

ابنة البيت العربي

• ثمة عادات تمردتِ عليها، وهذا التمرد كان الصورة الأجمل لغادة، إذا نظرتِ اليوم الى هذا التمرد كيف تشعرين، هل تندمين أو تشعرين انكِ كنتِ أقل تمرداً.. والى أين أوصلك هذا الشعور بالتمرد؟

– أشعر انني تمردت أقل مما كان ينبغي لو تبعت مبادئ العقلانية حتى النهاية. مشكلتي الاساسية تكمن في انني تمردت دائماً على ما أحبه لا على ما أكرهه ومن هنا صعوبة الأمر، تمردت على مجتمعي العربي ولكنني لم أقطع نفسي يوماً عن اسرتي الكبيرة ولم أغادر عباءة قبيلتي ولم اجز جذوري في بيت جدي خلف الجامع الاموي في دمشق. لقد تمردت على ديكتاتورية الحب التي تطالبنا أحياناً بأن نفقد روحنا ونكون مجرد تكرار باهت لمن سبقنا، لكنني بقيت ابنة البيت العربي بكل سموه وسقطاته.

• الى جانب التمرد هناك جرأة في كتاباتك، هل تعتبرين هذه الجرأة هي المكملة للتمرد وتالياً، كانت النافذة التي أضاءت لكِ ما هو معتم؟

– قد أبدو من الخارج جريئة في كتاباتي أما من الداخل فكل ما أفعله هو انني أخط صدقي بلا مواربة وليكن ما يكون.

لست مصابة بلوثة التنظير

• كتبتِ الرواية والشعر والمقالة وغيرها، لماذا هذا التنوع في الكتابة؟

– حينما أكتب، أحب أن أذهب في كل الاتجاهات وافتح الأبواب الوهمية بين الانواع الفنية الكتابية.

• لكِ تجربة شعرية، ماذا عن هذا التنوع كشكل ومضمون اختارتهما غادة؟

– لست مصابة بلوثة التنظير، أي انني انطلق من الكتابة الحرّة التلقائية كضحكة طفل، لا من نظرية اكرّس حرفي ليكون تطبيقاً لها.

الكتابة حريتي الوحيدة المطلقة، وأمارسها كما يحلو لي حين يحلو لي، ولا أطلب مرتبة ولا موقفاً ولا تصنيفاً ولا حضوراً في قائمة أو لائحة او في مسابقة أو اعجاب أو جائزة او تكريم كما يقول هنري ميشو.

• في كتابك «حب» تقولين: «...فقد كانت مأساتنا يا حبيبي اننا عشنا حبنا ولم نمثله. وداعاً يا غريب.. ووداعاً يا انا..». أما زال هذا الحب على حاله في حياة غادة؟

– ما زال هذا الحب على حاله داخل الكتاب، ولا تزال البطلة التي قالت هذا الكلام تعنيه.. أما حياة غادة الكاتبة فحكاية أخرى.

الحب يشبه العداوة

• قلت مؤخراً انك تهربين من الحب الى الصداقة، هل تجربتك في الحياة رسخت هذه القناعة لديكِ؟

– حكايا حبي ملطخة دوماً بالحبر ومثقلة بالندم الابجدي ولا أعرف أين تبدأ محبرتي وتنتهي عينا الحبيب. ثم ان الحب يشبه العداوة أكثر مما يشبه المودة، ثمة كرّ وفرّ ومشاعر مالحة كاوية، ورغبات مبطنة في احتلال الآخر.

– الصداقة شمس الأصيل الهادئة التي تضيء دون أن تحرق. ورغم ما تقدم كله، من منا يختار حقاً قدره مع الحب؟ وهل يطلب الحب تأشيرة دخول الى القلب؟

لقاح ضد الكهولة

أكتب بعيداً عن الكلمات الكبيرة كلها

*** * ***

قد لا انتحر ولكنني لا أتوقف عن المحاولة وفي هذا التحدي يكمن انتصاري

• والآن الى أسئلة تقليدية لكن أجوبتكِ تخرجها من تقليديتها: ماذا يعني لك الرجل؟

– الرجل؟ ليس شراً كله، وأجمل ما فيه انه لا بد منه!

• الحب؟

– قشرة موز ليس بيننا من لم ينزلق فوقها.

• الندم؟

– طبقة من السكر نكسو بها ذنوبنا بعد اقترافها!

• الجمال؟

– في عين الناظر.

• الفرح؟

– امبراطور لا يحب العشاق والفقراء والشعراء.

• الموت؟

– العشيق الاخير الذي يتقن احتواءنا.

• الأمومة؟

– لقاح ضد الخوف من الكهولة.

• الأولاد؟

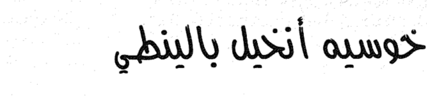
– رشوة الطبيعة لنا كي نذهب راضين الى موتنا. واهمين انهم قد يتابعوا مسيرتنا.

• ما الجديد الذي سنقرأه قريباً لغادة؟

– كتاب جديد أعمل عليه ولن أقول لك شيئاً عنه كي لا نخيب أمل القارئ (وأملي!) إذا فشلت في انجازه.

خلف كل كتاب أصدره، ثلاثة كتب فشلت في انجازها.. ولذا أخاف من الحديث عن مواصفات طفلي قبل انجازه!





خوسيه أنخيل بالينطي

وتجربة الصمت

ترجمة وتقديم: خالد الريسوني★

شاعر من الجيل الخمسيني:

يتفق عدد كبير من نقاد الشعر الإسباني أن أهم شاعر إسباني خلال النصف الثاني من القرن الماضي هو خوسيه أنخيل بالينطي لتميز صوته الشعري بالعمق والشفافية في مساءلة الذات والوجود والأشياء، هذا بالإضافة إلى افتتانه باللغة في مختلف أبعادها وتجلياتها، فأعماله الشعرية فتحت أفقا جديدا لإضاءة الأسئلة الجوهرية للشعر كممارسة إبداعية منفلتة وكصراع مفتوح على سديم الكينونة اللامتناهي؛ إن رحلة بالينطي الشعرية التحمت في بداياتها بعنفوان لهب اكتوى به جيل بكامله، جيل صعقته الحرب الأهلية وجردته من معنى إنساني شفيف هو براءة الطفولة، فجيل بالينطي الشعري هو جيل أطفال الحرب الأهلية من الجماعة الشعرية الخمسينية التي ضمت شعراء أساسيين في المشهد الشعري الإسباني المعاصر وهم: أنخيل كريسبو، كارلوس بارال، خوسيه أغوسطين غويتيصولو، خايمي خيل دي بيدما، خوسيه مانويل كباييرو بونالد، أنخيل غونثاليث، أنخيل بالينطي، ألفونصو كوسطافريدا، كلاوديو رودريغيث وفرانسيسكو برينيس. إن هذه الجماعة من الشعراء وعيا منها بالجرائم التي ارتكبت بحق الشعب الإسباني وبحق نخبته من المثقفين المتنورين قررت أن تعلن من كوليور بمناسبة الذكرى العشرين لوفاة الشاعر الإسباني أنطونيو ماشادو فتح جبهة للمقاومة وللصراع مع النظام الديكتاتوري الفرنكوي. ففي افتتاح أعمال المؤتمر الذي عقدته مؤسسة كاباييرو بونالد سنة ١٩٩٩ بمدينة شريش، وتحت شعار «جماعة الشعراء الخمسينيين بعد مضي خمسين عاما» صرح أحد أبرز الوجوه الشعرية لهذه الجماعة ويتعلق الأمر بخوسيه مانويل كاباييرو بونالد: «من الأشياء غير القابلة للدحض أن العامل الأول في صهر جماعة الشعراء الخمسينيين هو النظام السياسي أو بالأحرى الأخلاقي، وهذا ما يتلاشى الآن مع انصرام الزمن، لكني أكرر الآن ما قلته. فالعمل ضد النظام الفرنكوي في مرات عدة كان عامل ربط جماعي أساسي والذريعة الجماعية الأخرى كانت أيضا دار النشر «سيكس بارال» التي انطلقت حينها في عملها، على الأقل خلال ذلك العقد(أي من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٥) والذي يؤشر الى فترة الإذعان لذلك التحالف بين السياسة والأدب والذي قلما كان مخصبا، ومنذ ذلك الحين بدأت الواقعية الاجتماعية أو الواقعية النقدية تدخل فترة انحطاطها ثم ماتت موتا طبيعيا، وهو ما يحدث في كل حين مع أي تيار أدبي إذ يخبو ليفسح المجال لتيار آخر يكون له من الناحية المنطقية تفاعل مع الدينامية التاريخية، ومن الواضح أيضا تأثير التعب واليأس والإخفاق السياسي والانتصارية المفرطة وظهور أزمة جماعية أتت كتحصيل لسلسلة من الأزمات الفردية. والواقع أن هذه الفكرة المثالية الجميلة المتمثلة في رغبة تغيير المجتمع والحياة والتاريخ عبر الشعر المقاتل، كانت فكرة مغتربة بين أشياء أخرى لأنه قد يبدو ساذجا للغاية الحديث عن فعالية الشعر- الذي لا يتجاوز سحب الكتاب منه ألف نسخة- اجتماعيا، هذا بالإضافة إلى أن جميع المنتسبين لجماعة الشعراء الخمسينيين يدافعون بصفاء عن الشعر كمعطى لساني ينقل المعرفة قبل اعتباره أداة للتواصل، أي أن الأمور لم تكن تشتغل دائما بشكل تبسيطي أو دونما لبس.

★ شاعر ومترجم من المغرب.

إن هذه الجماعة الشعرية بدأت مشوارها أكثر انفتاحا كجيل شعري لكنها ستتقلص إلى جماعة صغيرة ومنسجمة لا تتجاوز العشرة إذ ستتلاشى أسماء وتلتحق أخرى ومن بين الذين سيلتحقون فرادى فيما بعد كارلوس ساهاغون وكارلوس بوسونيو ومانويل بادورنو وإينريكي بادوسا ولورينثو غوميس...وغيرهم، أما خوسيه أنخيل بالينطي فرغم انتمائه للجماعة الصغيرة إلا أنه كان دائما يردد بإصرار ويروح نقدية صارمة:« يولد الكاتب حينما تنقرض الجماعة» ولذلك ستكون مشاكساته للجماعة الصغيرة بل وجلده بقساوة لها وإقصائه لبعض أعضائها الأساسيين من الأنطولوجيا الشعرية الشهيرة للنصف الثاني للقرن العشرين المعنونة «الجزر الغريبة»

موضع جدل وانتقاد من باقي الشعراء الحاقدين عليه خصوصا بعد موته، بل إن الشاعر أنطونيو غامونيدا أحد أعز أصدقاء بالينطي بعد التذكير بعمق تجربة الشاعر، تأسف كثيرا لهذه الصراحة الجارحة والعنيفة التي كان ينتقد بها مجايليه من جماعة الشعراء الخمسينيين وعملية تصفية الحساب التي مارسها ضده هؤلاء بعد موته، يقول غامونيدا:« تذكر خوسيه أنخيل بالينطي بالنسبة لي ممارسة ذات وقع حزين جدا في نفسي، وبشكل معكوس، فبعد موته ولتلطيخ الاعتراف الواسع بقامته الشعرية ينبغي أن أنبه إلى بعض التحفظات الحاقدة التي سببتها على مايبدو أساليب وتوجهات آرائه المتعلقة بشعراء آخرين. ربما كان سيصير مريحا أكثر بعد موته لو أنه ادخر تلك الآراء لنفسه، ربما كانت في حالات معينة مفرطة وإن يحتمل أنها مصيبة، فالمؤكد أن التعبيرات الانتقامية لمابعد الموت ووفرتها النسبية تحولت إلى خمار عديم الذوق بل يمكن تصنيفها ضمن البؤس الذاتي لعالم الأدب» ولعل بالينطي كان قاسيا جدا مع الجماعة التي انتسب إليها في بداياته الشعرية وخصوصا بعض الوجوه الشعرية الإسبانية كأنخيل غونثاليث وخوسيه يبرو اللذين أقصاهما من تلك الأنطولوجيا الشعرية الاسبانية التي كلف بإنجازها من طرف جامعة قلعة ييناريس بصحبة ثلاثة شعراء تربطه بهم علاقة صداقة وثيقة وتأثير المعلم الواضح وهم الإسباني أندريث سانشيث روباينا والبيروفية بلانكا باريلا والأوروغوايي إدواردو ميلان وهي الأنطولوجيا التي أثارت جدلا حادا في أوساط الشعراء الاسبانيين لما صدرت سنة ٢٠٠٢ سنتان بعد موت خوسيه أنخيل بالينطي وأهمية هذه الأنطولوجيا تكمن في كونها تعتبر حسب العديد من النقاد تجميعا لحصيلة نصف القرن الأخير من الشعر الاسباني.

من هو خوسيه أنخيل بالينطي:

شاعر وباحث وأستاذ جامعي، ولد بـ أورينسي (جليقية) سنة ١٩٢٩ بدأ دراسته القانونية بجامعة سانتياغو كومبوسطيلا، انتقل لاحقا إلى مدريد حيث حصل على الإجازة بميزة تقديرية في شعبة الآداب الرومانية سنة ١٩٥٤ وفي السنة التالية سيغادر إسبانيا وخلال سنوات عديدة سيلقي محاضراته في اللغة والآداب الإسبانية بجامعة أوكسفورد التي سبق وأن نال فيها شهادة الماجستير في الفن، ومنذ ١٩٥٨ سيقيم في جنيف حيث سيشتغل كمدرس ثم كموظف دولي في هيئة الأمم المتحدة، مابين سنتي ١٩٨٢ و١٩٨٥ سينتقل للعيش في باريس حيث سيدير قسم الترجمة الإسبانية في هيئة اليونيسكو. وفي ١٩٨٦ سيستقر بألميرية وهي الإقامة التي زاوجها مع إقامتيه السابقتين بجنيف وباريس، لقد استمر بالينطي دائما على ارتباط بالتدريس،يلقي محاضراته كأستاذ زائر في عدد من الجامعات مثل جامعة إرفين بكاليفورنيا وغيرها.

لقد عاش بالينطي تجربة المنفى القسري في سنة ١٩٧٢ في آخر سنوات النظام الفرنكوي، فقد خضع لمحاكمة غيابية من طرف المجلس الحربي بعد اتهامه بقذف وإهانة طبقة معينة من الجيش في مجموعته القصصية «رقم١٣» التي صودرت و تم تقديم الناشر إلى المحاكمة بنفس التهمة، وبما أن أنخيل بالينطي كان مستقرا خارج إسبانيا فقد تحمل كتابة مسؤولية نشر الكتاب لإعفاء ناشره من مسؤولية المساءلة القضائية. لقد أصدر بالينطي على امتداد سنوات عمره عدة دواوين شعرية أهمها:

- في صيغة أمل ١٩٥٤
- قصائد لاثارو ١٩٦٠
- الذاكرة والعلامات ١٩٦٦
- سبع تمثلات ١٩٦٧
- صوت طفيف ١٩٦٨
- البريء ١٩٧٠
- سبع وثلاثون شذرة ١٩٧١
- باطن بأشكال ١٩٧٦

وهي الأعمال التي جمعت تحت عنوان « نقطة الصفر»

و:

- مادة الذاكرة ١٩٧٩
- خمسة دروس للضباب ١٩٨٠
- الهالة ١٩٨٢

- لمعان ١٩٨٤
- إلى رب المكان ١٩٨٩
- لا يستيقظ المغني ١٩٩٢

وهي الأعمال التي جمعت تحت عنوان «مادة الذاكرة» وآخر عمل أصدره بالينطي هو «شذرات من كتاب آت» الذي نشر بعد موت الشاعر.

المسار الشعري لبالينطي وكتاب الشذرات:

لعل أهم خاصية ميزت التجربة الشعرية لخوسيه أنخيل بالينطي في مجمل أعماله هو ذلك العمق الصوفي الذي كان يتجه نحو الانسداد، لأن التجربة الوجودية للذات كلما اتسع أفقها كلما وجد الشاعر ذاته أمام هول اللغة وفداحة الصمت وفجيعة البياض الذي يمتد ويغدو مستحيل الاختراق، فتغدو الكلمات رمادا متناثرا أو حروفا متوترة السؤال عن امتدادات القلق الشعري وعن الكثافة اللغوية وحدود اللغة والفكر، وسؤال الشعر السرمدي عن الوجود والعدم ولحظات انفلاته كفوضى فاتنة باعتباره الأفق الفكري للذات المسكونة بالظلال وبالتماعات الزمن المتناثر في حضن الغيابات القاسية، فالزمن يشعل مسافات المستحيل ويلغي الآتي بل إنه أحيانا يعمق الشرخ بين أجراس الفناء كأجراس للمطلق وبين لذة المحسوسات كإيقاع متواصل لليومي في رحلتنا باتجاه هذه الصيرورة إلى عدم، يقول بالينطي في إحدى قصائده الأولى التي تعود بنا إلى بداياته، القصيدة التي تتصدر أعماله الكاملة والمعنونة بـ«ستغدو رمادا»:

«أعبر الفلاة ووحشتها
السرية اللاتسمى.
يحمل
القلب يبس الحجر
والانفجارات الليلية
لهيولاه ولعدمه.
مع ذلك ثمة ضوء ناء،
وأعلم أني لست وحيدا
وإن بعد هذا وذاك لن يوجد
تفكير وحيد
قادر على مواجهة الموت،
فلست وحيدا.
ألامس في الأخير هذه اليد التي تقاسمني الحياة
وفيها أثبت ذاتي
وأتحسس كم أحب،
أرفعها نحو السماء
وإن كانت رمادا أعلنها: رماد.
وإن كانت رمادا فلكَم أملك حتى الآن،
لكم مدت لي في صيغة أمل»

فالذات في رحلتها القصيرة ترسم بالحبر السري ذاكرتها وملامحها، امتداداتها وآثارها خوفا من هذا الغياب المحتوم وهذا النسيان الذي يمحو اللحظات ويموه على الظلال والوجوه والشهود ليمنح الذاكرة أسرار غيابها أو هذيانها، انطفاءها أو تلاشيها أو حتى بياضها واستحالتها ضمن لعبة الانكشاف والإخفاء، لعبة الكتابة والصمت، يقول بالينطي:

لربما كان يجب علينا
أن نعيد في أناة كتابة
حيواتنا
أن نجري عليها تحويرات
في الامتداد والتأريخ،
أن نمحو عن وجوهنا كل خبر
عن ذواتنا
في الألبوم الأمومي.
كان يجب علينا أن نترك
شهودا مزيفين
ظلالا مموهة
آثارا مهشمة
شهادات تعميد غير محررة
أو في كل ذاكرة
نافذة مشرعة،
إطارا فارغا، خلفية
بيضاء لامحالة لأجل اللعبة اللامتناهية
لكشاف الظلال
لا شيء.
الممكن، لاشيء.

سوف يقطع بالينطي مسارات عميقة سوف تصل قمة فرادتها في محاورة الوجود والزمن والموت بعد وفاة ابنه ثم مع صراعه المرير مع الموت بعد استفحال الداء

وهي التجربة التي أنتجت ديوان «شذرات من كتاب آت» الكتاب الذي رافق الشاعر في آخر محطات حياته، فبناؤه ككتاب تعمد الشاعر أن يجعله على شكل يوميات أو مشروع كتاب أو كما قال بالينطي نفسه «هو كتاب مفتوح ستكون نهايته مع أفول الحياة ذاتها» فعناوين القصائد وضعت في آخر النصوص وبين قوسين كما لو كانت تحمل معاني الريبة، بل إن الكتاب يعمق الإحساس بالأفول وبالنهاية والموت، فكلمة خريف تعتبر من الكلمات المفاتيح في هذا العمل الشعري الذي يسافر في فضاء فلسفة ميتافيزيقية ووجودية عميقة وكثيفة تستعير من التصوف الشرقي والغربي مختلف مفاهيمه ومعانيه الروحية وقد خص الكاتب الإسباني خوان غويتيصولو هذا العمل بقراءة متميزة نجتزئ منها هذه الفقرات التي يقول فيها عن بالينطي:

« في شذرات من كتاب آت - المنتهي فقط بانتهاء حياته - لايزال بالينطي يحملنا نحو الأبعد: نحو لاجدوى «البكاء على ما ضاع، حينما لاتخلف القدم أثرا على الرمال التي لن يمحوها التعاقب الثابت للمياه» في مواجهة يقين «السقوط عموديا» من «الحلم اللانهائي للسقوط» فقط بالإمكان أن نسجل الابتعاد التدريجي وغير القابل للتلافي عن الأشياء والكائنات، عن الارتباطات الأكثر ضآلة أكثر من قبل مع الواقع الذي يتضاءل ويغدو شفيفا إلى حد أن لامرئيا، مثل سيفيرو ساردوي في عمله الخالد: «انفجار الفراغ» (الباييس ١٤/٠٨/٩٣) فبالينطي يحضر بلا شكوى مسار خرابه الجسدي - الطريق القاسي نحو العزلة والصمت والتلاشي - مشكلا قصائد قصيرة وكثيفة في الآن ذاته والتي يصل لهبها واشتعالها إلى أقاصي النور الشعري».

ويخلص غويتيصولو إلى أن « قراءة بالينطي تحثنا على إعادة قراءة سان خوان دي لا كروث وهذه الأخيرة على إعادة قراءة بالينطي. فحدود اللغة الشعرية هي حدود الصمت، بل إن القدر المحتوم للصعود لا يثبط عزيمة سيزيف، هل سيحمل الشاعر أبدا الصخرة اللعينة؟ أينطفئ الشعر كما يخبو وجود وصوت من يكتبه؟ نور غير مجد يرافقنا إلى الهوة. أنا أرى ذاتي في بالينطي و« بعد الخبطة القاسية للحظ» سوف يكون هو من يراني، هكذا أعيد مسبقا أبياته في عدم استقرار أيامي:

دع كلماتك تهرب

حررها منك

واعبر في أناة

بلا ذاكرة وأعمى،

تحت القوس المذهب

الذي يمده الخريف الفسيح في الأعلى

احتفاء بالظلال بعد الموت

(قوس نصر)

رحل الشاعر وأزهرت القصائد: قصائد هذا الكتاب المضيء بأحرفه اللماعة، كما أزهرت قصائد أصدقاء الشاعر الذين رثوا غيابه المفجع بكلمات تعبق حبا ووفاء وألما، فقد كتب برنار نويل قصيدة طويلة يقول في أحد مقاطعها:

«رماد وماذا يكون غبارك

كدَّر لذة الحياة

فنحن نكسر الشكوى

إذ نحني أعناقنا

الآن فضلة هي الصداقة

والزمان الذي غدا مرا»

لقد غدا الزمان مرا في غياب الشعراء ومع كل غياب نعيد بصيغة ما سؤال بالينطي وبعض قلقه الكبير حينما في إحدى شذراته، تلك المعنونة بـ«غياب» قال:

«هذا الحلم الذي انتهيت من رؤيته والذي في حافته الدقيقة

صرت لامرئيا،

يتاخم العدم .»

أو حينما يصف احتضاره الطويل بآلامه وأسئلته الميتافيزيقية في شذرة أخرى فيقول:

«صارت العزلة آهلة بأشباح من ورق وقش ، بصور لا أحد، بصفائح معدنية، بصفحات عارية حيث لا شيء قد كُتِبَ.

يدمر

البرد الذاكرة وبعدها نبدأ لا وجودنا، البرد الذي ينحدر

من الجهة الأكثر شؤما من الليل حيث يبدأ التلاشي ولا نستطيع

تذكر حتى من أحببناه . أسأل: أين أنت؟ لكن أنا نفسي لست أدري

من يستطيع أن يجيب. أطرق كل الأبواب. الباب الوحيدة التي تنفتح

هي الوحيدة التي لا تعرف الصفح».

قصائد من ديوان:

شذراتٌ من كتابٍ

إلى أندريس سانشيث روباينا

دخان الضحايا المشؤوم .

كل شيء يتلاشى في الهواء،
التاريخ مثل ريح الخريف المذهبة
يسحب في عبوره التأوهات، الأوراق، الرماد،
حتى لا يكون للبكاء مبرر .
انحلال الذاكرة الخادع .
يبدو
كما لو أن كل شيء اِمَّحَى إلى الأبد .

إلى الأبد ، أقول لنفسي .
إلى الأبد .

(صونديراكتيون ١٩٤٣)

* * *

العزلة فقط يكون دويها أطول
مثل ذيل أو ريح.
تنبعثُ
الكلمات من الفراغ ،
تتملكنا عراة في مركزها المحترق
وفيه تلغي وجودنا
لكي تخلقنا.
اسمع
كيف توقظُ في العزلة
الجذر الخالص للهواء، لا مسموعا.

(أغنية ثانية للعزلة، شذرة)

* * *

أحيانا يمتلئ العالم حزنا.
الخزائن ذات المرايا تبحر بصورة
طفل ليلا.
مثل حيوان جريح
تنتحب الريح
وحيدة تحت الغيم.
زنابق الربيع البيضاء
لا أحد الآن يستطيع تذكرها.
مصطخبا
ينحدر نهر
الظلال كثيفا.
أحجار، دليل، وفي البعيد
يومض النور، بعيدا جدا.

فلنواصل السير.

(أيام من شتاء ١٩٩٣)

* * *

الإذعان للشمس الوئيدة المنحدرة
باتجاه المساء، الاستسلام،
الانحدار،
دفق الحياة
مضى ينحبس لا محسوسا
مثل حافة التحليق أو الملاطفة.
ما كان أثرا للمساته الرقيقة
لا يزال مستمراً، خفيفاً.

لست أدري أ أخرج أم أعود.
إلى أين؟

الختام بدء.
لا أحد
يقول لي وداعاً. لا أحد ينتظرني.
أن تتوغل الآن في الريح الغربية
أن تُمتص في نور
مع نداء ظل.

وأنتِ ،يا من أحببتني، قدِّمي
ما هو أكثر طهارة فيَّ قرباناً
لآلهةِ الليلِ
ليستمر حيا في مملكتك السرية.

(أنوار باتجاه الغرب)

* * *

إلى دريك هاريس
وجيمس فالندر

النور كان يهوي عموديا فوق الحجر.

وعلى الزليج العاري وضعنا خالدات.
هي أيضا خفيفة وتمثلك ،
أنتَ، الأطول اعماراً بيننا.

نحو المكان الذي تضطجع فيه نصعد
صديقان انجليزيان وصديق من وطنك
أصدقاء أوفياء يحبونك
من بلدين في الختام كرهتهما.

هكذا كان قدرك، أن تخلق الحب
متحدا بالنار
في المملكة العصية للأشياء المتعارضة أبداً.

يا سيد المسافة والمستحيل.
لويس ثيرنودا الشاعر يصلي
للحجر، للأمكنة وللتواريخ
التي رسمت رحلتك ما بين الأحياء.

بينهم حلمت شاعرا آت،
وفي الختم خلقته
واليوم يمكن للآتي أن يتحدث إليك.

اختفى آخرون ما بين الظلال.
أما أنت فلا. نورك الجلي يستمر
مثل هذه الأزهار، وإلى الأبد.

(إلى لويس ثيرنودا مع خالدات)

* * *

سقط المطر على الأوراق
إلى أن استنفد أرقام الزمن.

حمل النهر الصورة الشرسة للقتلة
منعكسة في مياهه الأشد حلكة.
يأتون رفقة آلهتهم، آلهة الجيب،
فظة وحزينة وشرهة.
دوي أحذيتهم الخشن
يصل حتى قباب السماء.

أنتم ارتفعتم نحو الهواء
مثل سرب طيور عزلاء.

لا تعلمون كم مات منكم
و كم بقيتم،
ما الذي سيتبقى من الكل و من القمر
حينما لن يتبقى منكم أحد.

أصحاب الثراء والموت
ممتلئين ظلالا.
من كان أعمى لا يستحق الحياة
ليراه.

شاي الماطي المحرق
ينتقل من يد إلى أخرى.
كل الأيدي مجتمعة تقدم
الميلاد الجديد، ميلادكم، ميلادنا
إن كان لا يزال ممكنا
ميلادنا بجانبكم
على الأرض بلا إساءة.

(قرع طبول الكَايُوَا من مَاطُو غرُوصُو الْجَنُوبِيُ)

* * *

إلى كُورَالْ

شمالَ
خطٌّ الظّلالِ
حيث كل الماءِ
وهادياتٌ
عندها يولد بحر المحيط
ويتلاشى ،
حيث الغرق الوشيك بعد
لم يحدث، أحبكِ
حباً أعمى.

(النجدة)

* * *

مَرَّ زمنٌ ما. يمرُّ الزمنُ ولا يخلِّفُ شيئاً. يحمل أشياء كثيرةً
ويسحبها
معه. الفراغ، يترك الفراغ. أن تترك ذاتك ليستفرغها
الزمنُ مثلما
تترك القشريات والرخويات الصغيرة للبحر أن
يستفرغها. الزمن مثل
البحر. يبددنا حتى نصير شفافين. يمنحنا الشفافية لكي
يتمكن العالم
من رؤية ذاته عبرنا أو يتمكن من الإصغاء لذاته مثلما
نصغي نحن لجلبة
البحر الأبدية في قعر المحارة. البحر والزمن محيطان لما
نعجز عن قياسه
ويحتوينا.

(من الضلع الآخر)

* * *

طائر النسيان
لم أتملكك قط ثابتا في ذاكرتي.

أعود الآن
لا أعلم من أي ظل
إلى اليوم الخريفي المتجمد في هذه
المدينة التي ليست لي ولكنها في النهاية جد قريبة مني،
هناك حيث شمس نوفمبر تمتلك
القسوة المتأخرة
التي تستوجب
موتها.
فهل هذا هو يوم
بعثي؟

الأوراق التي سحبتها الريح
تطفئ خطواتنا.

أصل ولست أعرف جيداً من يصل
ولا لماذا نُودِيَ عليَّ إلى هذه المأدبةِ

سنوات عديدةً بعد ذلك.

(مثـــول)

* * *

لم يتبقَّ منك
سوى هذه الشذرات الممزقة.

أتمنى يلملمها بحبٍّ شخصٌ ما،
أن يحفظها معه وألا يتركها
تموت كليا في هذا الليل
من الظلال الشرهة، حيث بعد ماتزال ترتعشُ
وقد صرتَ أعزلَ.

(مشروع شاهدة قبر)

* * *

أن تطفو فوق الواقع الملتبس للكائن، أن تتحسس بلا تبصر ما هو
مستبعد، ألا تمتلك ذريعة في هذه الظلمة الشديدة. أجساد الغرقى
في البحر منبطحةً تتأمل لكنها لا ترى الأعماق بعيونها الفارغة. عاد
العجوزُ بمشعلٍ وأضاء المراكب الغريقة. منذ الليل ارتفعت جوقة بلغة
يستحيل تفسيرها. هذا هو الغناء الحقيقي، فكرْتَ، وبعدها مضيتَ
تذوبُ رويداً رويداً في الطلاسم.

(لا أحـــــد)

* * *

كنا في صحراء مواجهين بصورتنا الشخصية التي لم نكن قد تعرفنا
عليها. فقدنا الذاكرة. في الليل يمتد جناح بلا ماضٍ. نجهل السويداء
والوفاء والموت. يبدو ألا شيْء يصل إلينا، أقنعة بلهاء بمحاجرَ فارغةٍ.
سوف لن نكون قادرين على خلق أيِّ شيءٍ. ريح خفيفة ساخنة
ماتزال قادمة من الجنوب البعيد. أ تلك كانت الذكرى؟

(آكلو اللوتس)

* * *

ماذا لو بعد الممات نقوم،
لو بعد الممات
آتي إليك كما كنت آتي من قبلُ
ويكون ثمة شيْء فيَّ لست تتعرفينه
لأنني لم أعد الشخص ذاته،
الموت، كم هو مؤلم. أن تعرفَ أنك أبداً
لن تصل جوانبَ
الكائن الذي كنته بالنسبة لي في أعماق
ذاتي نفسها،
لو كنتِ أنا وغزوتِني بالكاملِ
لماذا ستكون الآن هذه الحدود شديدة العمى،
وشديد الشؤم هذا الجدار من كلماتٍ
متجمدةٍ بشكلٍ مباغتٍ
كلما كنت مُصِرّاً على استدعائك،
أقول لك تعاليْ وأحياناً
وأنت بعد تنظرين إلي بحنوٍّ
يولد مع الذكرى فقط.

الموت، كم هو مؤلم وكم هو مؤلم الوصول إليك
وتقبيلك
بيأسٍ
والإحساس بأن المرآة
لا تعكس وجهي
وبأنكِ لاتحسين

غيابي المتلهّفُ
يا من أحببتها كثيراً.

(مرثية: شذرة)

* * *

رويدا تمضي
خارجاً
من الحياة، تتشابك
مطوقاً
التخوم الملتبسة حيث
تبدأ الآن صيرورتك
بعيداً وقريباً
من هذا الجانب من النهار أو ذاك الجانب
من الظلمة.

(زقاق التنين)

* * *

ثمّةَ نورٌ خفيفٌ، ساقطٌ
ما بين أوراقِ المساءِ.
لا نستطيع أن ندوسها.
اِعطيني
يدكِ واعبري
معي على أطرافِ الأصابعِ
لكي لا تطئيها أبداً،
لكي لا تحترقي ضئيلةً
في جمراتها الغافيةِ
وتتلاشيْ ببطءٍ
في بروفيلِ الهواءِ.

(أكتوبر)

* * *

في تؤدةٍ يهوي الخريفُ باهتاً
(أين مضى نصره)

يلعق كفّي بمثلِ الوفاءِ
القديم لكلبِ عوليسَ،
يتسللُ إلى قدميَّ
يستندُ إلى آخرِ طرفٍ أعمى
من الأشياءِ، ويترك خيطاً رفيعاً
كأثرٍ شاهدٍ على أنه بالكاد كان موجوداً،
يحط في النظرة ثم يحلقُ ويشكل
فيها أفقَ ظلٍّ
لامرئيٍّ إلى الأبد.

* * *

حول الأنثى الشمسية لايزال يدور الكون معتماً.

(مركز)

* * *

من غرناطةَ صعدنا باتجاه بيثنارَ، تسكعنا في الحافةِ المُعتمةِ للوهدةِ - أين؟ كنا نقولُ. كان الوقتُ خريفاً. إخوةٌ وأراملُ وأبناءُ الموتى كانوا يأتون بباقاتِ أزهارٍ كبيرةٍ. كانوا يقتحمون الغابَ ويضعونها في مكان ما مشوشين ومتحسسين - أين وقع ذلك؟ قتلوه قالتِ امرأةٌ لكن هنا قتلوا أيضاً آخرينَ كثيرينَ، أعداداً، أولئك الذين لايذكرهم أحدٌ الآن - قلت لها، هو الآن لم يعد هو. إنه اسمٌ يتّخذُ ذاكرةً لا تنطفئ للجميع.

(بيثنار ١٩٨٨)

* * *

يا بندولُ، ياصفراً وهمياً أو رقماً من الزمنِ
للماقبل و المابعد.
لما قبل
ماذا ومن ومتى، ولما بعد
أيِّ كلمةٍ لانضعُها أبداً قبلياً

يا بندولاً ثابتاً.

يا صفراً.
كثيرةٌ هي المابعد التي تَلُفُّ الآن الماضي
وكثيرةٌ هي الماقبل التي لن تولدَ قطُّ.

(تنويعاتٌ حول تيمةٍ باروكيةٍ)

* * *

في مثل هذا اليوم نبدأ المشي.

جوقةٌ
من أصواتٍ بيضاءَ
تُحَيّي النورَ الحديثَ الولادةِ
في أبراجِ مادلينَ القريبةِ.

مرَّ بعدها زمنُ
الفرحِ الأزرقُ
وزمنُ الألمِ المعتمُ.
ومضيتِ.
رجعتُ أنا على أعقابي الطريقَ الرهيبَ وحيداً
لكي أصِلَ نقطةَ البدءِ حيثُ لربما
كان لايزال ممكناً لقاؤك،
الولادةُ من جديدٍ في الصباحِ ذاتِهِ،
الانفتاحُ مع اليقظةِ،
فتحُ العيونِ كما كان الحالُ حينها،
العيونُ التي بعد ماتزال تنظرُ،
وننظرُ إلى بعضنا من خلال نورٍ مماثلٍ.

(يوم من ماي، ١٩٥٦)

* * *

إلى جاك أنصي

نحو فكرة خضراء في ظليل أخضر

أندريو مارفيل

كثافة الغابِ
نورُهُ الأخضرُ المعتمُ،
الصوتُ الذي ينادي إلى حيثُ
الحافةُ، الحدُّ
الذي تبدأ فيه الدروبُ
التي بدورِها تتشابكُ
وتنتفي في المكانِ المباغتِ والمُضيءِ
والمُفاجئِ لإلهٍ
يتبدّى هنا،
أيُّ إلهٍ؟،
بالإمكان أن نجعلَهُ بيتاً لنا،
في هذا الضياء،
على الأقل حتى وقت المطر
لكي نتعرفَ بعدُ طريقنا
في العشبِ المُداسِ، لماذا، لن نستطيعَ
قَطُّ العودةَ، فالدروبُ
في الغابِ تتشابكُ بشكلٍ لانهائيٍّ،
مايزال الغابُ يناديني
والطبيعةُ الأمُّ تختزلُني
وتحتويني في ذاتِها، ثمَّ تحيلُني إلى العدم.

(الغاب)

* * *

أنطونيو في الأبدية

وينبثقُ جسدُكَ من المياهِ
المطهَّرَةِ، مُنْبَعِثاً
مثلَ سيفٍ لا ينطفئُ.

(الأبيضُ)

* * *

يرتقي مستوى
الظلِّ فينا.
وعلى مَهَلٍ

ترتقي الليلةُ.
في الأسفلِ مُشِعَّةً
تلتمعُ شمسٌ معتمةٌ.
تنادي.
تنادينا.
دوارٌ
بلا زمنٍ.
قلْ لي،
جالساً على حافةِ المياهِ الآنَ
أرى الظلَّ الذي يأخذنا عابراً، قُلْ لي
هل ستمضي معه ذاكرتُكَ اللاممّحي؟

* * *

كلُّ شيءٍ سيبدو الآن
أنه يقودك نحو الانطفاء.
مهجوراً
من الكلمةِ الوحيدة التي لربما بعد تستطيع
أن ترفعني نحوك.
لستَ توجد.
ليست توجد
كلمتك الوحيدة.

حولها تتكاثف مملكة ما هو رماديٌّ.

يهوي طائرٌ
من المركز ذاته لتحليقه.
ماءُ
الينبوع، ملوثٌ، يُعمّي
آبار العطش.
في هذا الليل
لا تبحثُ عن نورٍ ولا عن مأوى.
لا تبحثُ عن ولاءٍ.
ولا عن حبٍّ.
أنتَ جالسٌ
قبالةَ ذاتِكَ ولاَ حتّى تستطيعُ
النظرَ إلى نفسِكَ بشفقةٍ.

(ولا حتّى)

* * *

كنتَ تمشي الهوينى.

جسدُكَ المتعبُ مازال يسحبُ
حطامك المطلقَ.

كانتِ الشّمسُ تداعبكَ بلطفٍ
وكنتَ تمضي متحللاً في نورها.

كانت بعدُ ماتزال هناك بضعُ خطواتٍ
باتجاه ماذا؟
ولا حتّى أنتَ تعرفُ
بيقينٍ كم بإمكانِكَ أن تتقدّمَ.

(اليقين)

* * *

الخيولُ والذهبُ، الاكتمالُ
الدائريُّ للقبابِ،
الأقواسُ والسَّيْرُ
العموديُّ للخطوطِ التي ترفعُ
النورَ الوليدَ للحجرِ.
أحشاءٌ.
شكلٌ.
عمَّ اللّيْلُ.
كلُّ شيْءٍ
يبدو الآنَ متحلّلاً

في باطنهِ ذاتِهِ.
تتناثرُ الموسيقى
بطيئةً جدّاً.
سيُقالُ
أنها تُسْمَعُ جدَّ قريبةٍ.
أين؟
أنتَ تعرفُ أنكَ تسمعها
حينما تكون في الجانب الآخر
من وجودكَ ذاتِهِ.

(ساحة سان ماركو ١٩٩٦)

* * *

شخصٌ ما يقول لي
أنَّ رجلاً شاباً يأتي
أحياناً لزيارةِ قبركَ.
يقتلعُ الأعشابَ الزائدةَ.

رجلٌ شابٌّ، وقيلَ جميلٌ
بقبَّعةِ مُزارعٍ.

وحين استفسارهِ، قالَ
هو صديقٌ لأقاربكَ.

من يكون هذا الوجه الذي يأتي هكذا؟

لربما كنتَ أنتَ ذاتَكَ عائداً
لكي ترى أين أنتَ وتضعَ
أمامَ رمادكَ
باقةً نديَّةً
من مطرٍ أو حزنٍ.

(الزائر)

* * *

صورتك الكئيبة
في الزجاج الشديد الرقة
محاها المطر
هي صورة طفل
لازال يطل في قرارة نفسه
يبحث متحسسا عن الصورة المكسورة
لما رغب في أن يكونه

(عودة)

* * *

أيها الأصدقاء
حتى لا ينطفئ القربان
قدموا لإيسكولابيو
في سكون وكآبة
ديك الفجر الذي لم يولد بعد.

(الديك)

* * *

إذا نحن قطعنا جذع شجرة الكرز
فلن نجد فيه الزهر.
الربيع وحده. يمتلك
بذار الإزهار.

(كوان الشجرة، صيغة)

* * *

إلى برنار نويل

مثل الرغيف أتت الكلمة
ومثل كسرةِ رغيفٍ طريٍّ
ألقيتْ،
مثل الرغيفِ الذي يغذّي الجسدَ
منْ مادةٍ سماويةٍ.
أتتْ، اقتسمنا مادتها الأليفة

في العشاءِ الأخير للقربان.

وتحولنا إلى نَفَس، نفخةِ صوتٍ فقطْ.

كلمة وجسدٌ وروحٌ.

فالهبةُ كانتْ قدْ تلاشتْ.

(ذاكرة)

* * *

الاحتضار ،الموت، الديك الرومي،
يصيح بائع اليانصيب.
هذه الأسماء هي شيفرة للفرح الأعمى
الذي سيأخذني في النهاية و فيه أنتهي أعمى

(فاي إنكلانية)

* * *

كنت متحللة في عذوبة
العصارة السرية لجسدك
وكان الماء يحملك
مثلما يحمل شعرا طويلا أخضر
وُلِدَ في الطمي
العنيد للأعماق.

ذاك التحلل كان شكلك.
الانبجاس.
السيلان.
الاستسلام.
كان الهواء ينحدر حتى الحدود
المتكملة لجلدك.
بياض.
وبعد مائلة، كانت الريح تشعله

لكي يولد منك ذلك المساء
لأي مكان و أي زمان و أي ذاكرة.

(ضفاف السار)

* * *

كل الأشياء كي تحقق كينونتها
تنظر إلى ذاتها في المرآة الفارغة لعدمها.

(فضاء)

* * *

معبد القمة، الليل:
اليد المرفوعة تداعب النجمة.

لكن حذار!
إخفضوا الصوت.
لكي لا نوقظ سكان السماء.

(صيغة لي بو)

* * *

كل شيء محطم، أبتر، أخرس
ساقط على غير هدى
من سماء معتمة.
لا شيء
يضيئني في هذه الساعة.

يرشح الخريف بلعاب هزيل وشاحب
يهدد الخصر
الدقيق للحور،
الحور رمادي من فضة رمادية اللون
على حافة الليل الكثيف. الكثيف.

ـ أين توجد أنت؟ أسأل، و تلك الأنا
التي هي أنت وحدها يمكن أن تجيبني.

يوجد صدى لا نهائي في العليات الفارغة
والحزينة للطفولة الضائعة .
وأنا لست أعثر على آثار خطوك
التي لربما تكون آثار خطوي.
متى؟
أين؟
(فراغ)

* * *

إلى خوان غوتيصولو

يمضي متلاشيا في مزق واهية
من لا جدوى العالم.
ريح الخريف تكنس المحارز
السرية الأخيرة للقلب .
جذوتها متداعية، بالكاد تخفق، لعلها
تود لو تنطفئ .

من سيواصل معك ولأجلك ؟
لا أحد.
لا أحد اسم للأشكال المتعددة
للااكتمال دورانك أبدا.

والآن أمام خيوط العتمة
حيث صورتك ليست منعكسة
قل لي إن كنت تستطيع أن تولد،
من يستطيع بعد أن يولد؟
(تلاش)

* * *

هذه الحموضة يستطيبها قلبي
لو لم تكن روحي على وشك أن تفيض.

أفتح بعدُ النافذة التي يصفع فيها الهواء
الطيور منطلقا من الغاب الأصفر
حيث يَشْرَعُ النورُ الآن بالانبلاج.

اطرقي بابي.
قولي لي
من تكونين يا من تأتين
حينما يبدو كل شيء قد انتهى.

شَعرالزمن يسحب الليالي
مثل أنهار بلا مدى
نحو الوداع.

أيتها الصديقة، عودي
إلى الحياة، أنت ياالتي ماتزال بعدُ قادرة.

في الضفة الأخرى وجهك الأبيض
مستويا، يحفظ الشهادة الوحيدة
والأكيدة عني .
(وجه)

* * *

الآن لستَ تمتلك، أيها القلب، التحليق
الذي كان يحملك إلى أعلى القمم.

تخفق، زاحفا، ما بين الأوراق اليابسة
للخريف الأصفر.

إلى متى تظل في اليرقة السرية لذاتك؟

أتولد من جديد في الصبح،
وتتنفس من جديد برودة الهواء

هنالك حيث يوجد طائر؟
أتسمعه؟

يغني في الأعلى، في القمم،
مثلك، كما في تلك اللحظة.

أنت فقط خفقانٌ متخفٍ في المُعتم.

للطائر الذي كنته تهدي هذه الأغنية.
(التحليق)

* * *

حيوان متمدد
فوق الديمومة،
لابِداً أبعدَ من الزمن ومن الأزمنة
أو أبعد من الإله.

هيولى.
أمُّ
العالم.
حضن أبيض منتصب
يلامس السماء أو ينجبها
ويجعل اللانهاية تولد.
بالكاد
نتواجد فيها لهنيهة قصيرة.

أحضنيني من جديد فيك
لكن فقط حينما أكون
قد أنهيت أغنيتي
(محلقا فوق سلسلة الأنديز)

* * *

الذكرى المشتعلة
تحترق مثل الحب.

تعالي أيتها الآلهة بالنار المقدسة
غطّي بالعباءات الحمراء المحطبة العليا
حيث يوجد جسدي.

يحترق ما احترق.

لا تتلاشى الجذوة المشتعلة
لأن الماء البارد بعدُ يعرفُ السباحة.

تخفق السماء.
وبتأنٍّ
أدخلُ في حضنكِ الكثيف،
في العدم.
جسد شمسي
فقط.
(النار)

* * *

أمدٌ لا نهائيٌّ ما بلغته،
حيث لا شيء ينتهي،
وحيث عدم الوجود يبدأ
لا نهائيا بالوجود
وشك حدوث خالص.
(أفق)

* * *

تعبرني أيها الموت، بعباءتك الضخمة
من لبلاب أصفر.
تنظر إلي ممعنا.

منذ القديم
تعرفني وأعرفك.

متمهل، متمهل جدا، أيها الموت، في الجمال
المتمهل للخريف.

إن كانت الساعة قد حلت
فامنحني أيها الموت يدك لأدخل معك
إلى المملكة الذهبية للعتمة.

* * *

كل القصائد التي كتبتها
تعود إلى ليلا.
تكتشف لي
عن أسرارها المبهمة جدا.
تقودني
عبر ممرات بطيئة
نحو أي مملكة معتمة من ظلمة بطيئة
لا أحد يعرفها
وحينما لا أقدر
على العودة، أُمنَح مفتاح اللغز
في السؤال ذاته وبلا جواب
السؤال الذي يلد النور في حدقتي
عيني العمياوين.

(مركز)

* * *

هذا الزمن الفارغ، الأبيض، الفسيح،
تقدمه البطيء نحو العتمة.
الصوت اللا يسمع.
لا يغني.
لا يخلق الوجه وجها آخر.
ولا الطائر يحلق.
يتخفى
في ثنايا الليل المعتمة.
لا يأتي إلى النور كما اعتاد،
ولا يوقظني الهواء صدفة
لكي أتابع
وحيدا تحليقه الفسيح.
لا يوجد قبل و لا بعد.
نحن نسير لكي لا نصل أبدا،
أواه يا أبدا، إلى أين.
أتوقف.
أبني
بيتي سريع الزوال.
أرسم دائرة كبيرة في رمل
هذه الصحراء أو
هذا الزمن حيث أنتظر،
فيتوقف كل
شيء فأنا فقط النقطة
أو المركز اللامرئي أو الواهي
الذي سوف
تسحبه ريح خفيفة.

(زمن)

* * *

قمة الغناءِ
العندليبُ وأنتَ
فكلاكما واحدٌ.

(مجهول: صيغة)

خايمه خل بيدما

٢٧ قصيدة (منتخبات شعرية)



ترجمة: عبدالهادي سعدون★

الشاعر الإسباني المعروف بيدما (برشلونة ١٩٢٩– ١٩٩٠)، من عائلة برجوازية، ما أن ورث عنها الأموال حتى تفرغ للأدب والتأمل والسفر. درس القانون، وانتقل إلى أكسفورد عام ١٩٥٣، ليتأثر من وقتها بالشعر الأنجلوساكسوني إضافة إلى تأثير أبناء لغته من الشعراء مثل ثيرنودا، فاييخو وماتشادو.

غلب على شعره التجريب والإهتمام بالمظاهر الإجتماعية والهموم الفردية المتأزمة، وبذلك يكون ممثل واعيا لإشكالية الفرد الإسباني لما بعد الحرب الأهلية، وهي التي طبعت أبناء جيله (منتصف الخمسينات)، حتى أطلق على شعرهم مجازاً بالشعر الاجتماعي. اهتم بالمظاهر الشعبية وادراج التعابير العامية المستخدمة، كما أنه كان من أكثر الشعراء تمثيلاً لمظاهر الحب والعلاقات الإنسانية ومنها بالطبع العلاقات المثلية (إذ كان مثلياً) ولكنه لم يتخذ منها وسيلة اباحية أو شكلية لتمرير تمرينه الشعري، فحتى في هذا كان واعياً ومجرباً ضمن الوسائل الشعرية.

يعتبر بيّدما أهم ممثلي مدرسة برشلونة الشعرية ومن أكثرهم تأثيراً على أجيال الشعراء الإسبان اللاحقين. نشر أربعة أعمال شعرية هي: تبعاً لحكم الوقت١٩٥٣، رفاق الرحلة ١٩٥٩، أخلاقيات أو فضائل ١٩٦٦، قصائد أخيرة ١٩٦٨. توقف الشاعر بعدها عن النشر، وكان أن اختار من بين كتبه مجموعة من القصائد وصدرها تحت عنوان موحد هو: أشخاص الفعل ١٩٧٥، واعتبره كتابه الوحيد ولم يعترف بما تبقى من أشعاره. وهي المجموعة نفسها التي ننتقي من بين قصائدها لترجمته إلى العربية.

لقد كان الشاعر بيّدما مقتنعاً تماماً بأن الجهد الشعري يجب أن لا يكرر نفسه بعدة تجارب، لأن مصيره رسم المنظر ذاته بأكثر من لون. ومن هنا جاءت فكرة توقفه عن الكتابة، لأنه حسب كلماته قد أكمل رؤيته عن الحياة والفكرة الإنسانية بهذه النماذج وليس هناك من طائل وراء التأكيد عليها بكتب وقصائد أخرى.

نشر بيدما في بداية حياته كتاب مذكرات : يوميات فنان متأزم، لم ينشره حتى عام ١٩٧٤.له كذلك كتاب نقدي هو: بالحرف الواحد ١٩٨٠. نقل أهم أعمال أليوت و إيشوورد إلى الإسبانية. كما شارك في كتابة سيناريو الفيلم الإسباني: العزف على البيانو يقتل، بالإشتراك مع المخرج خايمه كامينو في عام ١٩٧٢.

لقد كان الشاعر بيّدما ظاهرة ثقافية، لا تزال كتب النقد، تصنفها بالأهم في العقدين الأخيرين من الشعرية الإسبانية، وترى في إنزوائه وآرائه الجديدة، قد أدخل روحاً مغايرة ونموذجا غير مألوف في الأدب الإسباني المعاصر. قصائد بيّدما تمثل النموذج الصارم في رؤية الحياة أو التفاعل مع أشيائها الدقيقة، رؤية قد نختلف ونتوافق معها ولكنها نظرة ممثلة لقطاع كبير وغلب على نموذج أدب ما بعد الحرب الأهلية. أدب يبحث عن الذات بين خرائب الروح. الروح الساكنة في مواجهة كل شيء قد تم تسطيره وبناؤه منذ وقت، ولا مجال للتدخل الآن. تسجيل الوقائع بمنظار آخر، غير رغبة التدوين أو الخلود كما في حالة بيدما، إنها لحظة إستحضار لمشاركة بناء منجز مسبقاً، وبوسائل أكثر قدرة من الجهد البشري .

ما نريد أن نذكره ختاماً بأننا حاولنا قدر الإمكان التقيد بالتشكيل العروضي للقصيدة من تقطيع و تفريغ أو غموض تنسيقي أو ما يدخل في بناء المعنى والتجربة.

★ شاعر ومترجم من العراق يقيم في مدريد.

القصائد

الضوء

يفاجىءُ في الضوء، نمو
الضوء. أو أن تسمع الحوريات
يُنشدن أكاليل غار متعاقبة،
أن يُرى ربما الجماع الفظ
للدلفينين... إلا أن قطعٌ
قد صدعَ الهواء، وصراخ بالكاد
لو يستطاع: الغيوم السمر،كالخبز ،
اختطفته بهبوطها .

عندما لم يكن، كان السيل.
برجُ استغاثة ينهار.
يتحطم الصوت أفضل في الحلق.

عندما تتعلم الأسنان حرفة الخشب
عندما يعود المضجع إلى اللحد
عندما يعيدنا الجسد إلى مجراه.

فن شعري

« إلى بيثنته آلكساندره »
حنينُ شمس على السطوح،
على جدار بلون حمامة الإسمنت
ـ دون شك أكثر حياة ـ والبرد
المفاجئ أرعبنا تقريباً.

الحلاوة،حرارة الشفاه لوحدنا
منتصف شارع العائلة
كما لو كنا في صالة واسعة،
حيث يتواجد حشود غرباء،
ويتعارفون كأحبة.

و فضلاً عن دوار الوقت،
فالثلمة الكبيرة تتفتح داخل الروح
بينما إلى الأعلى تفاجئنا الوعود
التي يغمى عليها،كما لو كانت رغوة.

هذه دون شك لحظة التفكير
بأن تعيش مجبراً على شيء،
مصادفة بطولية ـ أو يكفي أن تكون ببساطة
حاجة مشتركة،ومتواضعة

قشرتها من أديم الأرض
تحاول ما بين الأصابع،بقليل من الثقة؟
كلمات ،مثلاً
كلمات عائلة مستهلكة وفاترة.

غرام في مقهى

الآن أتساءلُ
إذا ما كنا طوال حياتنا هنا. الآن أمررُ
اليد أمام العينين ـ يا لنبض الدم في الجفنين ـ
و زغب بدنٍ فسيح ومخادع، صامتاً،
إزاء النظرة. الرموش تتثاقل.

لا أعرف جيداً عن ماذا أتحدث؟ من هم،
وجوه مبهمة كما لو تسبحُ في مياه شاحبة،
هؤلاء الجالسون هنا،معنا نحن الأحياء.
المساءُ يدفع بنا إلى بارات محددة
أو بين رجال متعبين، يرتدون بيجاماتهم.

تعال. لنمضي خارجاً.هذه الليلة.بقيت مساحة
فارغة، في الأعلى، أبعد أكثر من الضياء
الذي ينير بومضات،عينيك الواسعتين.
يبقى الصمت بيننا كذلك،
الصمت
وهذه القبلة الشبيهة بنفق طويل .

ذكرى

الحياة الجميلة مضت،ويبدو
أنها لن تمضي...
منذ هذه اللحظة
وأنا أعمق أحلامي في الذاكرة: فتختلج
أبدية الوقت هناك في العمق.
وعلى غفلة،ينمو دوار
يدمرني برشفة واحدة حتى الهاوية،
حيث يمضي،مسرعاً
وإلى الأبد يجمعُ ماضيه.

حتى الختام

تُرى للمرة الأولى، لا تزال
غامضة وفي الذاكرة تقريباً.
أيكون ذاك في باريس،حين ضعت
في مفترق ما،
وسرعان ما اعترفت بعد حين:
إذا ما كنت قد رأيته ألف مرة ..لن يكون
أكثر من، دورة يوم آخر،
أن تراك وصلت منتصف موتك.

السقف

الواحد منا يعيش بين ناس وجهاء.
بينهم مَنْ يتحدث
عن السقف، ومعضلاته
الشيء نفسه وكأنه إبن عمه
ـ و قريب جداً، أيضاً.

حسناً، وعلى ما يبدو فالسقف
بخطر حقيقي. لا أحد يعلم تماماً
لماذا يحصل له هذا،ولكنهم يتحدثون فيه.
أحدهم يحكي عنه منذ عشرين عاماً.

وهناك من يتحدث أيضاً، عن العدو:
كائنات مفرطة بخوفها،
تتجول في كل الأمكنة، ويُلمِحونَ
لغبار الحجرات،بالشيء ذاته.

وهناك من يقيم دعائم
كي لا يسقط: هم ناس حذرون.

(شيء غريب، ففي الإنجليزية كلمة scffold تعني
في الوقت عينه ، دعامة و عمود مشنقة.)

أحدهم يخرج إلى الشارع
و يقبل فتاةً أو يشتري كتاباً،

يتجول، سعيداً. ولكنهم يصعقونه:
كيف تجرؤ ؟
و السقف ... !

السبت

سماء هذا اليوم،رائعة كنهر
و واشية مثله،
تمضي برفق فوق مياه
تعظم الوقت،
وبطيئة كما السماء وهي تنعكس.

هذه هي المدينة. وأنت و أنا
من شارع إلى آخر نمضي حتى السماء.
إلمسْ ـ لتنمو ـ حجارة
الحاجز ،الوديعة، الصبور.

الأحد

لا أكثر من هذا الجهد البسيط كي تعيش
أن تتنفس كما يتنفس
أولئك الذين هناك.يتركون
معلقين تحت أشجار الصنوبر الرقيقة،

ويبدون كمن يطمسون الهواء

صامتين كدخان المدينة،وفي العمق،
بين لحظة وأخرى تسير متضوعة
ناحية الطريق السفلي،
الباصات المسرعة.

الاثنين

ولكن بعد كل شيء، لا نعرف
إذا كانت الأشياء أفضل هكذا،
نادرة بشكل مناسب... ربما،
ربما لها الحق أيام العمل.

أنت وأنا في هذا المكان، هذا الحيز
المعتم، بين المكتب
و الليل الذي يزحف، لا نعلم.
أو ربما، ببساطة، نشعرُ بالضجر.

الخوف يفاجئ

الخوف يفاجئ بموجات
ساكنة. على غفلة،هنا،

يُلمّح:
البناءات المعروفة،العواقب المدركة
المحتملة (التي لا تقصي
ما هو سيئ) .
كل السيطرة البطيئة للفطنة،
قراراتها المتناوبة، كلها

تحجب بلحظة .
ما يبقى الجذر وحسب،
شيء كما هوائيّ محزن
يسقط، خافقاً، ولا يعلم .

أغنية لهذا اليوم

إذ ذاك يبتدئ الزمن بإطلاق حماماته
وسط ساحات بتماثيلها.
سيأتين على إعلان ساعتنا. ومن لحظة
إلى أخرى، ستدق النواقيس.

انظروا إلى أعشاش الأشجار الحميمة
تتضوعُ مرئية في الضوء
كأنها قد افتتحت تواً. أحزمة خفيفة
تتعلق من غيمة إلى أخرى. وأكاليل غار
على صدر سماء تختلج،
كأنها هواء الصوت. كلمات
ستقال الآن. أنصتوا. يُسمعُ
وقع أقدام و رفيف أجنحة.

صباح الأمس، صباح اليوم

المطر فوق البحر.
من النافذة المفتوحة،
تتأمله، رتيباً
و الصدغ ملتصقاً بالكريستال.

مشهد ثوان معدودات،
صامتاً في العتمة
جسدك المختلف،
حتى الآن في ليله المكشوف.

بينما تعود لي،
مبتسماً. أفكر
كيف مر الوقت،
وما أزال أتذكرك هكذا.

عَـودة

ذكرياتي محض خيال
في لحظتها، وعنك:
هذا التعبير، وصبغة
العينين، شيء ناعم

في نبرة صوتك،
و تثاؤباتك المختلسة
ككلب سلوقي نام بصورة سيئة
ذات ليلة في حجرتي.

العودة، سنين ماضية،
نحو السعادة
ـ لكي أراك، وأتذكر
بأنني كذلك تغيرت .

نهاية سعيدة

على الرغم من أن الليلة معي،
لم تنمها بعد،
فالصدفة وحسب تُذكرنا
إذا ما كانت حاسمة.

وعلى الرغم من أن المزاج
لا يعود ليكون هو ذاته،
ففي الحياة،
لم يعتد النسيان أن يعمر .

أستورياس،١٩٦٢

مثلما بعد دوي انفجار
يتغير الصمت،هكذا هي الحرب
تتركنا بلا سمع لوقت طويل.
وكل حياة منفردة صارمة،
هي صراخ ضد جدار
لصمت خشن من ورق الجرائد.

أعوام رمادية مستهلكة
تتعلم بعناد أن لا تشعركم بصممكم

ولا بوحدتكم كذلك،أكثر مما يكون عليه الإنسان..

ولكن الصمت هذا اليوم مختلف،
طافح لا ينوي زيارة الطمأنينة.

بينما تتخيل منظر
القاطرات في مداخل الأنفاق
وكذلك الرافعات المعطلة،
كما لو تمر في لحظة عاجلة.

ضد خايمه خل بيدما

بماذا ينفع،أريد أن أعرف،تغيير البيت
أن تترك بعدك سرداباً أكثر سواداً
من شهرتي - وكذا ما يمكن أن تقوله -
أن تضع ستائر بيض،
وأن تقتني خادماً
أو ترفض الحياة البوهيمية
أن تأتي أنت بعد حين (ثقيل الظل
أيها الضيف المربك،مُدلل يرتدي ملابسي
يعسوب خلية،بلا نفع،و حثالة،
وبيديك المغسولتين
لتأكل من طبقي،و تلوث البيت؟

ترافقك موائدُ البارات
وآخر من يمضي الليل،من قوادين،بائعات زهور،
الشوارع الميتة في الفجر
و مصاعد الضوء الأصفر
عندما تصلُ،متطوحاً،تتوقف لترى هيئتك في المرآة
وجهٌ محطم
بعينين مازالتا قاسيتين
ولا تريد أن تغلقهما.وإذا ما انتهرتك
تقهقهُ،تذكرني بالماضي
و تقول إنني كبرت.
أستطيع أن أذكرك بأنك لم تعد ظريفاً
طريقتك الطارئة،و لا أباليتك
أضحيا قاسيين
عندما أعلمُ أن لهما أكثر من ثلاثين عاماً
وأن ابتسامتك الرائعة
ابتسامة صبيٍ تعسة

- لابد أن ذلك من الإعجاب -، ببقية عسيرة
تحاول أن تثير الشجون
بينما تنظر لي بعيني
يتيم حقيقي، وتَبكيني
تعدني أن لا تفعلها بعدُ.

لو لم تكن أكثر من فاجرة:(١)

لو لم أعلم،منذ زمن،
أنك أكثر قوة عندما أكون ضعيفاً
وأنك ضعيف عندما أكون قوياً..
أحتفظ من عودتك، بتعبير هلع غامض،
من الألم و الضجر،
وأن الضياع
الملل،والحقد
من العودة للمعاناة،مرة أخرى،
البؤس غير المُسامِح
للألفة المفرطة.

بأحكام قاسية أحملك إلى الفراش
كما لو أحدٌ يمضي إلى الجحيم
لينام معك.

الموت من الوهن بكل خطوة
متعثراً بالأثاث،أتلمسُ الطريق،
اجتزنا البيت،متعانقين بضراوة،
مُفرَغين من الكحول،ومن النشيج الرادع.
آه أيها الخادم الوضيع بحبه للبشر
وأكثر وضاعة
أن لا يحب إلا نفسه.

لن أعود لأكون شاباً

يبدو أن الحياة تمضي بجدية
لا أحد يفهم ذاك حتى وقت متأخر
- وأنا كأي شاب،جئت
أحمل الحياة أمامي.

أن أترك أثراً،ذلك ما أردت
أن أرحل مودعاً بالتصفيق
- تشيخ، تموت،كانا وحسب

أبعاداً مسرحية.
لكن الوقت مضى
و الحقيقة الفظة تطل:
أن تشيخ، تموت
هما خلاصة النص،الوحيدة.

قرار

الحل في أن تكون سعيداً
رغماً عن كل شيء، ضد كل شيء
و رغماً عني،
ومن جديد
ـ رغماً عن كل شيء، كي تكون سعيداً ـ
أعود لاتخاذ هذا القرار.

ولكن ذلك أبعد من هدف التعديل،
فأ لَم القلب يطول.

جرح مغلق بطريقة سيئة

وعي أوضح من ذلك الذي أضعت،
هذا الذي يسليه.
ينهضُ كل صباح ليستقبل الموت،
يطوفُ في فضاءات زمن يؤلم بصمم،
و يعتقل
الجرح المغلق بطريقة سيئة.

العالم الآخر يمضي في مكان ما،
ويعود ليلاً عند محطات الحلم الشاق...
مملكته الذهبية،
بينما يسأل عنها منتصف اليوم مرات عديدة
خشية أن ينسى شيئاً!

الساعات، رحلة إزعاج طويلة.

الحكاية إذن،لحظة مختارة،
كنزٌ على هيئة مشاهد،
يحتفظ به
لمعاينة الموت الضرورية.
و نهاية الحكاية هي
في الوقفة هذه.

بعد موت خايمه خل بيدما

أقرأ في الحديقة،
و ظلُ البيت يُعتمُ على الصفحات،
البردُ المفاجئ لنهاية آب
يجعلني أفكرُ بك.

الحديقة،والبيت القريب
حيث تغرد العصافير فوق المتسلقات
مساء آب،والليل يخيمُ
والكتاب ما يزال بين يديك،
كانت،حسب ما أتذكر، رمز موتك.
أدعو ليمنح جحيم أيامك الأخيرة
القليل من الحلاوة لهذه الرؤية.حتى لو لم أعتقد بذلك.

الطمأنينة أخيراً بجواري
وأستطيع أن أتذكرك
ليس في الساعات العصيبة، بل هنا
في صيف العام الماضي.
عندما تعود متراكمة
الأطياف السعيدة
ـ أشهر عديدة مُحيت ـ
مجلوبة بهيئة موتك...
آب في الحديقة، اليومُ بتمامه.

أقداحُ نبيذٍ أبيض
تُركتْ على العشب، قريباً من المسبح.
الحرُ أسفل الأشجار.و أصواتٌ
تنادي بأسماء.
أنخل،
خوان. ماريا روسا. مارثلينو.خواكينا
خواكينا ذات النهدين التفاحيين.
تعود أنت ضاحكاً، بعد الهاتف،
معلناً أن بشراً أكثر قادمين:
أتذكرك تجري،
انفجارُ جسدك المُتقِد في الماء.

والليالي كذلك،حرية تامة

في البيت الفسيح،كل شيء كان لنا
كما لو كان شبيهاً بدير مهجور،
أو حنين أبوابٌ مقفلة،
ذلك الجري بين الغرف،
البحثُ في الدواليب
والتمتع بمبادرة
التعري والتنكر. صبغُ
الجزمات. جزمات طويلة وسراويل،
مشاهد إعتباطية،
أحلامٌ إيروتيكية عتيقة من مراهقتنا،
فتى وحيد
أتتذكر كارمينا،
كارمينا السمينة تصعدُ السلم
بعجيزة متبخترة،
وتحمل باليد شمعدان ؟

كان صيفاً سعيداً
...الصيفُ الأخير
لشبابنا. قلتَ لـ خوان
في برشلونة حال عودتك
: « هو الحنين »،
وكنت على حق. بعد ذلك عاد الشتاء،
جحيمٌ من أشهر،
و أشهرَ من الاحتضار
ليلةُ الأدوية والكحول الأخيرة
و القيء على البساط .

بينما أنقذتُ نفسي وأنا أكتب
بعد موت خايمه خِّل بيّدما.

من بين الإثنين،كنتُ الأفضل بالكتابة
أعلمُ الآن إلى أية نقطة كانت
رغبة الحلم والتهكم عنك،
رومانسيتك المخففة وهي تنبض في القصائد
قصائدي التي أفضلُ
و أحياناً أتساءل
كيف ستكون قصائدي دونك.

على الرغم من أنني ،تقريباً،مَنْ علمك،
مِنْ علمك أن تنتقم من أحلامي،
بهذا الجُبن، وأن تُفسدها .

محاورة

أيها الموتى
أحياناً تحققون القليل من الحرية،
ولكن الليلة
التي تعودون هي لكم،
لكم بأكملها.

يا عِشقي، يا ندمي
الليلة لك(٢)
عندما أكون وحيداً
و تعود أنت،
تبتدئ بتصوراتك أن تتعرف علي.

أي ألم تذكرني به ابتسامتك؟
أية قسوة بدت لي في عينيك؟
تهدئني لأنني كنت بقربك
في لحظة ما؟

جزءاً من موتك الذي تمنحيني،
جزءاً من موتك الذي وصفتُ
من قطافي،كيف أرده إليك..
ولا حتى جزءاً من حياتنا معاً.

كيف أعلم بأنك سامحتني،
وأنك تحضرين معي موقع الجريمة؟
كيف أنام،بينما ترتعشين
في زاوية الغرفة الحزينة .

شارع باندروسو

أطيافٌ حبيبة عن أثينا .

في حي بلاكا
جوار دير موناستريكي،
شارعٌ بازاري بدكاكين عديدة.

لو يحبني أحدكم
ومضى يوماً إلى أثينا
ومرَ من هناك، خاصة في الصيف

ليبعث للشارع تحياتي.

كان يوم إثنين من آب
بعد عام فظيع،وواصل لتوي
أتذكرُ إنني أحببتُ الحياة فجأة،
لأن الشارع كان يعبقُ
برائحة الطبخ و دهان الأحذية.

أشهر أخيرة

لقد عشتُ في بلدٍ مسور
بساحل قريب من الموت،
وحديقة طفولة، لم تستطع نسيانها.

عالمٌ آخر أكثر نقاء،كان عالمك.
غامض و بسيط
كساعة رمل.

موعظة العائلة

كم أنت ممتن لي يا أبي،
ترافقني بكل هذه الثقة
التي صنعها موتك بيننا نحن الاثنين؟

أنت لا تستطيع أن تمنحني شيئاً
وأنا لا أستطيع أن أمنحك شيئاً
ولهذا تفهمني تماماً.

عن الحياة الرائعة

في بلدٍ عتيق لا يوصف
شيء مثل إسبانيا بين حربين
أهليتين،في بلدة قرب البحر،
تملك بيتاً، ما يكفي من المال
و ذاكرة معدمة. لا تقرأ
لا تعاني، لا تكتب، لا تدفع الفواتير
و تعيش كنبيل محطم
بين خرائب فطنته.

انشغالاتي

« لا شيء أخشاه أكثر من إنشغالاتي »
غونغورا

ليس لي،هذا الوقت.

و إن كان لي نبض العصافير
خارجاً، في الحديقة،
فيضةُ في الأوراق الصغيرة،يحركني
مثل الألفة.
ولا يقول الشيء نفسه الآن.
أستيقظُ
كمن يسمع شهيقاً فاحشاً.

و لأنها قد أشرقت.

تشرقُ يوماً آخر
لا أكون فيه مدعواً
ولا للحظة سعيدة.
ولا أيضاً للحظة ندم،
و حتى لا أكون عتيقاً
« إيه يا ربي، إمنحني
قوة وشجاعة »(٣)
تدعوني في الحقيقة لأندم
بما تبقى من الصراحة.
الآن لا شيء أخشاه أكثر من انشغالاتي.

شيء ما أتذكره عن الحياة،
ولكن أين تكون .

أغنية ختامية

الأزهار الورقية ليست حقيقية
و تحرق
مثل جبهة متأملة
أو لمس طبقة جليد.

الأزهار الورقية ، في الحقيقة
تشتعل أكثر قرب الصدر .

---

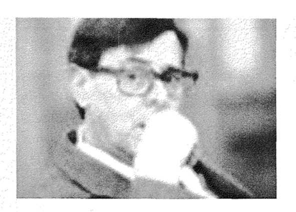
(١) أشارة للحياة.

(٢) وردت بالفرنسية.

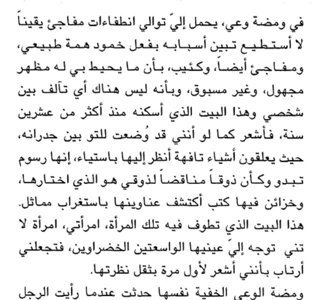
(٣) وردت بالفرنسية.

خوسيه ماريا ميرينو

الرحلة السابعة



ترجمة: صالح علماني*



في ومضة وعي، يحمل إليّ توالي انطفاءات مفاجئ يقيناً لا أستطيع تبين أسبابه بفعل خمود همة طبيعي، ومفاجئ أيضاً، وكئيب، بأن ما يحيط بي له مظهر مجهول، وغير مسبوق، وبأنه ليس هناك أي تآلف بين شخصي وهذا البيت الذي أسكنه منذ أكثر من عشرين سنة، فأشعر كما لو أنني قد وُضعت للتو بين جدرانه، حيث يعلقون أشياء تافهة أنظر إليها باستياء، إنها رسوم تبدو وكأن ذوقاً مناقضاً لذوقي هو الذي اختارها، وخزائن فيها كتب أكتشف عناوينها باستغراب مماثل. هذا البيت الذي تطوف فيه تلك المرأة، امرأتي، امرأة لا تني توجه إليّ عينيها الواسعتين الخضراوين، فتجعلني أرتاب بأنني أشعر لأول مرة بثقل نظرتها.

ومضة الوعي الخفية نفسها حدثت عندما رأيت الرجل هذا الصباح، وانحفرت رؤياه في حيرتي كواحدة أخرى من الرسائل التي راحت تأتيني على امتداد هذه السنوات، إلى أن تحولت إلى عادة صرت أتقبلها بإذعان مشمئز.

كان الوقت باكراً جداً، وكنتُ في البستان أشرف على سقاية مساكب البندورة وأتلقى دون طمأنينة برودة تلك الساعة العابرة، متفاجئاً مرة أخرى بعدم اكتشاف التجانس الذي لا بد أن يكون إجبارياً، بعد كل تلك السنوات، بين حجارة الجدار وشكل هذه الأحواض والمساكب التي نظمتها أنا نفسي، بالعمل طوال مواسم عديدة في إزالة الأعشاب الضارة، وغرست فيها الغراس الصغيرة، والتي أعزقها دوماً، وأسمدها، وأرشها بالمبيدات في الوقت المناسب.

في البداية لم أره هو، وإنما استطعت أن أميز كتلتي الشخصين الآخرين فقط، وجهيهما غير الحليقين اللذين أطلا من فوق الباب الحديد، وصوت أكبرهما سناً، وهو يعرض عليّ بصوت خشن، مساعدتي في عملي. فأجبتُ بأنني لا أحتاج إلى مساعدة. وومض في الوجهين ذلك الاستسلام المهزوم لمن يطوف في أرض غريبة معتاداً على سوء الطالع. عرضت عليهما شطيرة ووافق المسن، منبهاً إياي، بحزم متواضع، بأنها يجب أن تكون شطيرة جبن. دخلتُ إلى البيت، أعددتُ شطيرتين وعدت إلى الباب الحديدي، ولكنني لم أجدهما، فقد تنحيا جانباً برصانة، كما لو أنهما ينكران على نفسيهما حتى إمكانية إشباع الفضول.

دفعتُ البوابة وخرجت إلى الطريق وعندئذ رأيت الثلاثة بوضوح، وفوجئت بوجود الشخص الثالث، بتلك القلنسوة الحمراء على رأسه، والسترة الضيقة، والسروال ذي اللون الداكن، والجراب المعلق بحزامه. وحتى الحذاء لم يكن يُخلّص هيئته من المظهر القديم غير اللائق، فمع أنه ينتعل حذاء رياضياً، إلا أنه حذاء بالٍ من استخدام جعله بمثل قِدم بقية ملابسه.

وحين رجعت إلى البيت لأعد له شطيرة أخرى، اجتازت هيئة ذلك الشخص الغريبة، دون أن أتمكن من تجنب ذلك، كل فراغات ذاكرتي المشتتة، إلى أن بدا لي فجأة أنني أكتشف وجوده في مكان ناءٍ، في زمن المراهقة ذاك الذي يطفو، ساكناً مثل غريق، في منعطفات التذكر ما قبل الأخيرة. القلنسوة الحمراء، والسترة ذات الأذيال المهلهلة والسروال الواسع تبحث – حسب توافقات الذاكرة المتفوقة في جبهتي على بعض حصارات البلبلة والنسيان – عن مكان لها في حلبة المدينة التي ولدتُ وترعرعتُ فيها. تلك الهيئة الحبيسة في هذا التجويف الدماغي تبدو وكأنها قد تلاشت، مع مرور السنين، من الذاكرة، ولكنها تعود إلى التجسد بتحريض من بعض الذكريات غير المتوقعة.

أخذوا الشطائر مني وهم يدمدمون بعبارة شكر، وجلسوا على حافة الرصيف ليأكلوها بمزاج مستغرق ذاهل. وكانت صورة من يعتمر القلنسوة لا تزال تجول في ذهني

* مترجم وكاتب من فلسطين

وتتوصل إلى انتزاع نفسها من دهشتي لتكتسب حضوراً يمكن التعرف عليه.

«سندبا، العربي الطيب»، فكرت عندئذ، في واحدة من إشراقات التجربة المعاشة تلك التي لا تقدم لنا أحياناً أدلة مؤكدة عمن نكون.

* * *

لا بد أنني كنت في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمري عندما قدم ذلك الرجل إلى المدينة. ورأيناه يوماً، نحن الذين كنا نستأجر الدراجات من محل بولي، يدفع عربة يدوية محملة بحقائب سفر، بينما كان ميرو، حمال الحقائب، يمضي إلى جانبه واضعاً يديه في جيبيه. فضول الصبية حيال تلك الهيئة الغريبة، التي تلتمع فوقها شرّابة القلنسوة الصوفية، نقل الخبر إلى داخل الورشة، فخرج بولي إلى الشارع ونادى ميرو، الذي رفع يده آمراً حامل الحقائب الغريب بالتوقف.

– لقد كبرتُ على كل هذا الدفع للعربة – أوضح ميرو – وصار لدي الآن معاون.

كانت تلمع في وجه حمال الحقائب الغريب شديد السمرة عينان ودودتان وحزينتان، مثل عيون تلك الكلاب الضالة حين تبدي استعدادها الوديع للاستسلام.

وأضاف ميرو متوجهاً إلى الغريب:

– هيا أخبر هؤلاء الناس باسمك.

– أنا سندبا – أجاب الرجل.

– سندبا، عربي طيب. – قال ميرو بعد أن أشعل السيجارة التي لفها للتو.

– عربي طيب، عربي طيب! – كرر الرجل الغريب وهو يهز رأسه من أعلى إلى أسفل.

كان مظهره يذكّر الجميع بصورة مقلوبة ومخربة للزي ذي اللون الرملي الذي كان يزدهي به عسكريو تلك القوات الأفريقية المدعوة بالقوات النظامية، التي كانت تجتاز في بعض المناسبات الشوارع متوجهة إلى مصير غامض.

سرعان ما تبين لنا أن سندبا، ذاك الذي جاء بصورة مفاجئة إلى مدينتنا، قد تحول إلى عنصر آخر في المحطة. كان في أحيان كثيرة يدفع عربة ميرو، ولكنه كان يُرى في أحيان أخرى وهو يفرغ براميل البيرة وصناديق القوارير للحانة، وأكياس الدقيق لمحل المعجنات المقلية، ويوزع بطاقات السفر على المسافرين في عربة خينارو، بل ويغسل سيارتي تكسي آمانيثيو والليتيس. قيل لنا إن أحداً لم يكن يعطه نقوداً مقابل خدماته، وإنما يقدمون إليه سجائر، وبعض الطعام، وملابس عتيقة. وكانوا يسمحون له بالتجول في المحطة، والتقاط سُقاط الفحم، وحتى النوم في إحدى عربات شحن البضائع القديمة المتوقفة على خطوط حديدية خارج الاستخدام.

دخل الرجل في عاداتنا. وكان الناس يقولون له كلما التقوا به: عربي طيب، وكان هو يبتسم دوماً وكأنه يبدي امتنانه لأن أحداً لم يصده. وكان إذعانه الذي لا يكّل يغذي دون ريب زهو أناس المحطة، وهو زهو متواضع أيضاً ولين العريكة.

ومع مرور الوقت بدأ سندبا يتردد على ورشة بولي، ولم يكن غريباً رؤيته يبذل قصارى جهده وهو يدعك بورق الصنفرة مطاط أحد الإطارات، أو يضبط سلسلة دراجة أو يشد صامولات عجلاتها. وكان بولي يكافئه بالسماح له باستخدام إحدى دراجاته القديمة، وسرعان ما تعلم الرجل حفظ توازنه على المقعد. وكان سرواله الذي يضيق ليشد على ربلتي ساقيه، يتيح له عدم استخدام مشبك الساق، فكان هو يتباهى بذلك كإحدى نقاط الافتخار التي لا يمكن لأحد أن يحسده عليها لأنها تستحضر تراثاً عقيماً إن لم يكن مضحكاً.

وشيئاً فشيئاً، رحنا نحن الصبيان الذين كنا نذهب أيام الخميس مساء لنستأجر دراجات من بولي، نتعرف أيضاً بصورة أفضل على سندبا. وقد جعلته إرادته في عدم إزعاج أحد يتلقى بابتسامة ولطف ذلك النعت الساخر «عربي طيب»، الذي كان أي صبي يشعر بأنه مخول بتحيته به. ولكن طيبته لم تكن تنتهي عند هذا الحد، فقد استطعنا أن نلاحظ فوراً أنه يحب التكلم كثيراً، مع أن قسطاً كبيراً من محادثاته كان يسعى به إلى تعلّم لغتنا. وكان يتدرب دوماً على الكلمات التي سمعها حديثاً، ويسأل عن معناها وعن معنى كثير من العبارات التي لم يكن يعرفها. وكان تعثره في النطق بها يثير ضحك الجميع، ولكنه يتقبل المزاح على أنه الثمن الطبيعي لتعلمه، ولم يكن يبدو عليه الانزعاج كذلك حين يكتشف، مع مرور الأيام، أن بعض الكلمات أو العبارات التي رغب في معرفتها لها معنى مختلف، بل ومخالف، علموه إياه على أنه أكثر معانيها دقة، ليضعوا على فمه تعبيراً نابياً

يأتي في غير محله.
لم أعد أذكر إذا ما تطلب ذلك أسابيع أو شهوراً، ولكنه سرعان ما تمكن من التكلم بلغتنا بسهولة كبيرة. وقد كنتُ في ورشة بولي في ذلك اليوم الذي بدأ يروي لنا فيه قصص رحلاته.
ما زالت تلف تلك الأيام، في ذاكرتي، رائحة مبيد الحشرات الذي كان يُرش به خشب الأسرّة، والنفتالين الذي يُنثر بين الملابس في الخزائن. ويبدو لي كذلك أنني ما زلت أشم العبق النباتي الذي كان يطفو في الجو عندما يخف الحر، إلى أن يضمخ المدينة بأسرها.
كانت قد بدأت العطلة الصيفية، وكان وقت الغروب الذي نذهب فيه نحن الصبية، قبل أن يغلق بولي الورشة، لإعادة الدراجات التي استأجرناها.
كان يجلس في الخارج على المصطبة الحجرية. وكانت هناك سيجارة مثبتة فوق كل واحدة من أذنيه وهو يمسك خرقة وينظف بدقة يديه المتسختين بشحم الدراجات. ورحنا نحن الصبية نخبر بولي بالأماكن التي وصلنا إليها على الدراجات، البعض ذهب إلى لابيرخين، ووصل آخرون إلى لاكانداميا، وغيرهم إلى كارباخال.
– أنا وصلتُ بعيداً، بعيداً جداً – قال سندبا عندئذ وكأنه يحدث نفسه.
– دعك يا سندبا – رد عليه بولي – أنت لم تتحرك من هنا طوال النهار. أولم أقدم لك سمكاً مخللاً وزيتوناً أسود.
فرد سندبا:
– أنا أعني من قبل، قبل وقت طويل. لقد سافرت إلى أماكن بعيدة جداً، أماكن لا يمكنكم أن تتصوروها.
عندئذ لم يتجرأ أحد، بمن في ذلك بولي نفسه، على معارضته. فبالرغم من كونه عربياً فقيراً لا يملك أية مقتنيات باستثناء ملابسه البائسة ووداعته اللينة الجانب، إلا أن مجرد اجتيازه المسافات، وهي هائلة بالنسبة لنا، التي تفصل بلاد مسقط رأسه عن مدينتنا الصغيرة، يدل على تفوق لا يمكن لأحد منا الدخول في منافسته.
– أنا سافرت بعيداً، بعيداً جداً. عرفتُ جزراً حية، وطيوراً هائلة بحجم البيوت. وكاد أن يلتهمني مارد في إحدى المرات. لقد جبت الأنهار الموجودة تحت الأرض. وكنت غنياً، غنياً جداً.
– ما كل هذا يا سندباد، ما كل هذا– قال بولي عندئذ، وكان يمسح يديه أيضاً بخرقة – أنت رحالة عظيم إذن.
فتح سندباد الجراب الصغير المتجعد الذي يعلقه على خصره وبحث فيه إلى أن وجد شيئاً عرضه علينا بحركة وقورة. ولم يكن بإمكان أحدنا أن يدرك ما هو ما لم يقترب كثيراً.
– دعك يا سندبا، ما هذا إلا مجرد عُرف فرس – قال بولي.
في ذلك المساء بدأ العربي يروي لنا لأول مرة ماضيه، وأظن أننا جميعنا أدركنا فجأة أنه، تحت ذلك التواضع المستكين الذي يبديه لنا دوماً، تحت مظهر الوداعة المسالمة، هناك رجل من لحم وعظم، يختزله حظه العاثر إلى هدف لبعض النعوت الساخرة.
روى لنا أنه ولد في بيت طيب وثري، وأنه ورث في أحد الأيام ثروة هائلة، وأنه بددها في وقت قصير، وأنه حاول استعادة شيء من المال، لكي يتمكن من العيش، فقرر العمل في التجارة عبر الدروب البحرية. روى لنا كيف أبحر يوماً في سفينة محملة بالبضائع. وحدثنا عن الجزيرة المغطاة بالنباتات التي رسوا بمحاذاتها، وكيف تبين لهم أنها حيوان بحري هائل لا بد أنه مستغرق في النوم منذ قرون، وروى لنا قصة غرقه ومشقاته إلى أن وصل بلاداً تقطنها خيول تنجبها أفراس برية من فحول ضخمة تخرج من البحر. وقد تمكن من جمع ثروة في تلك البلاد، ورجع أخيراً إلى وطنه. ولكنه كان مؤرقاً بالرغبة في مواصلة التعرف على أراض جديدة.
أطال الغروب هروبه إلى أن أدركه الليل، ولكننا بقينا جميعنا هناك، نستمع إليه مذهولين. حتى أن بولي لم يُنزل باب ورشته المعدني، وظل واقفاً إلى جانب باب الورشة، والخطاف في يده.
– هذا العُرف هو تذكار من تلك الرحلة الأولى – قال سندباد أخيراً – لقد انتزعته من أحد المهور أبناء خيول البحر.

* * *

وصلتُ إلى البيت في وقت متأخر فعاقبوني بالنوم دون عشاء. كنت أنام آنذاك مع أخي الأكبر باكو. وكنت ما أزال مذهولاً بقصة سندبا، فرويتها له، لكي يعرف هو على الأقل سبب تأخري ذاك الذي أدى بي إلى تلك العقوبة القاسية. وكان صوتي الهامس في الليل يحاول إعادة

إنتاج كل تلونات قصة العربي الطويلة، وبدا لي، في الظلام، أنني أرى صور تلك الجزيرة التي غرقت فجأة بين حوامات المياه الهائجة، وأسمع صهيل الخيول الضخمة القاتمة التي تخرج من البحر وهي تعدو بين زبد الأمواج. أضاء أخي نور مصباح الكوميدينو، واستوى في سريره، ونظر إلي بتكشيرة جذلة.

– لقد روى لكم كل هذا إذن؟ وانطلت عليكم الحكاية؟ لو أنك تقرأ كتاباً بين حين وآخر، لما كنتَ جاهلاً إلى هذا الحد.

وفي صباح اليوم التالي أعطاني أخي باكو الكتاب وأشار لي إلى الصفحات التي تُروى فيها رحلة شبيهة جداً بالتي رواها لنا العربي، والتي لا يمكن الشك في أنها هي نفسها. لقد رأيت ذلك الكتاب مرات كثيرة من قبل، وكثيراً ما تسليت في أمسيات الشتاء في النظر إلى الرسوم التي تعرض، بافتراضية كانت تبدو لي مذهلة، حجرات فخمة مترفة، وقاعات مفتوحة على الليل المفعم بالنجوم. وكان في تلك القصور نساء باهرات الجمال، يتسترن ببراقع شفافة، ويعزفن على آلات العود، أو يحملن في أيديهن أكواباً من الأوبالين أو يتأملن القبة السماوية الزرقاء، ساهيات في موقف نوستالجي يهز مشاعري، بينما تتوزع من حولهن مجوهرات وأشياء أخرى فاخرة. كان في تلك الرسوم ذلك الوميض الخاص بفضاءات بعض الأحلام، التي تبدو غارقة في سائل لا يمكن لأي كثافة أن تخفي صفاءه. فكنت أنظر مطولاً إلى الرسوم، وأقرأ المقطع المقتضب المطبوع تحتها ولا أشعر بأي فضول للبحث عن الصفحة التي تشير إليها تلك الكتابات، فعلى الرغم من أنه يمكن لعدم تماسكها أن يغوي بمحاولة البحث عن سياقها، إلا أن الإتقان متعدد الألوان الذي تتواجد فيه تلك الشخوص، كان يملأ كل أنحاء مخيلتي ويوفر علي جهود القراءة.

ومع ذلك، لم أخبر أحداً بما عرفته. وفي ذلك المساء، بعد رحلة إلى المكان الذي يتقارب فيه النهران اللذان يحيطان بالمدينة، وفي موعد إعادة الدراجة، انتظرت بشيء من فراغ الصبر أن يروي لنا سندبا، مثلما وعد، ما جرى له في رحلته الثانية.

وفعلاً، بادر العربي إلى الكلام ليروي لنا كيف بدأت تلك الرحلة، التي قطعها كذلك حادث غرق كارثي. وقد تمكن هو من النجاة والوصول إلى بلاد تعيش فيها طيور ضخمة كأنها العمارات أو الهضاب، وحدثنا عن الوادي الوعر الذي تغطي قعره أحجار كريمة لا حصر له، تحرسها حيات لا عدّ لها. وفي تلك المناسبة أيضاً أخرج العربي من جيبه إثباتات على قصته: شظية عظم أشبه بقشرة، وأكد أنها من بيضة هائلة، وقطعة بلور خضراء خشنة، تمكن حدّ قاطع لا يمكن له إلا أن يكون ألماساً، من خدشها ليحفر عليها ما بدا أنه الحرف الأول من الأبجدية العربية.

وكما في اليوم السابق، استطعت أن أتأكد من أن المغامرات التي يرويها العربي تتطابق مع مغامرات الكتاب الذي في بيتي. عندئذ لم أكتفِ بذلك الإثبات. وبعد قراءة تلك الرحلة الثانية، قرأت في جلسة واحدة كل الرحلات الأخرى، بحيث أنني، على امتداد الأيام التالية، وبينما سندبا يصف الأحداث التي يدعي أنه عاشها في الرحلات المتتالية، كنت أتذكر، دون أن أخبر أحداً، قصص الكتاب التي تتطابق تماماً مع ما يرويه، وأشعر في داخلي ببهجة تعادل التفوق الذي أضفيته على العربي حين سمعته يتكلم عن رحلاته للمرة الأولى.

مرة واحدة ابتعد العربي عن النص، وكان ذلك حين أخبرنا، بين مغامرات رحلته الرابعة، عن الوسائل التي لجأ إليها عندما ترمل، لكي يهرب من المدافن العميقة التي أُودع فيها مع جثة زوجته. ولكن قصص العربي كانت تتفق عموماً مع قصص الكتاب.

ولكي يُثبت صحة ما تقوله كلماته، عرض علينا أشياء جديدة، نواة زيتونة من التقدمات الجنائزية التي ساعدته على التغذية والبقاء على قيد الحياة في مدينة الأموات المرعبة تلك، وشعر من لحية شيخ البحر الرهيب الذي امتطى ظهره يوماً، في الرحلة الخامسة، ليستخدمه مطية ولم يكن ينزل عنه مطلقاً.

ما زلتُ لا أعرف سبب اعتصامي بالصمت حيال ذلك الخداع الجلي. ربما لشعوري بالشفقة على ذلك الرجل المجرد من كل شيء، والذي قرر، من أجل إدهاش جمهور جاهل، الاستيلاء على مغامرات عاشها أو تخيلها شخص

آخر. ولكن لا بد أنه كان للصدق الذي يضفيه سندبا على القصة تأثير كذلك، فقد كان يروي بكثير من الظرف والمصداقية تلك القصص عن كل رحلة من رحلاته، وبعضها موزع على أمسيتين أو ثلاث أمسيات، لدرجة لم يكن يبدو لي أنه ليس هو من يكرر ما هو مطبوع في الكتاب، وإنما الكتاب هو الذي يحفظ، بالبرودة الاضطرارية للكلمات المكتوبة، ما كان قد ولد، كشهادة حقيقية، من شفتي ذلك الراوي. احتفظتُ بالصمت إذن، وكل يوم، في ساعة المغيب، كنت أنتظر مواصلة قصة سندبا باهتمام لا يُختزل بمجرد التأكد من بعض الأحداث المفاجئة التي أعرفها مسبقاً.

لم يكن قد تبقى سوى أيام قليلة لكي أذهب، مع بقية أفراد أسرتي، في إجازة إلى قرية جدتي، وهو مكان على مسافة متساوية من الشواطئ المختبئة بين صخور قاتمة والجبال التي ما تزال فيها الأطلال الدائرية لأول المستوطنات البشرية. وكان لا بد لرواية الرحلة السابعة والأخيرة من أن تتوافق مع الأسبوع السابق لسفري. ومع ذلك، في المساء الذي روى فيه سندبا رحلته السادسة، وكان دليله عليها شظية خشبية من الطوف الذي أتاح له الخروج من النهر تحت الأرضي، بدا وكأنه قد أنهى رواية مغامراته.

– حسن يا سندبا العربي – قال بولي، دون أن يداري إعجابه – لا بد من الاعتراف بأنك قادر على اجتذاب الأسماع. عليك أن تعمل في الإذاعة.

* * *

كنت أنتظر أن يروي سندبا قصة الرحلة السابعة، ولكن مرّ يومان دون أن يواصل العربي حكاياته. كان خبر مغامراته العجيبة ومهارته كقصاص قد انتشرت، فجاء مزيد من الناس إلى ورشة بولي، وفي مساء أحد الأيام، من أجل إرضاء رغبة أولئك المستمعين المنتظرين، أعاد سندبا رواية رحلاته، ولكنه بدأ مجدداً من رحلته الأولى.

* * *

غامرتُ مرة أخرى بالنوم دون عشاء، وانتظرت أن ينتهي الراوي من قصته، وحين انصرف بولي على دراجته النارية، بعد أن أنزل الباب المعدني ووضع فيه القفل، وبعد أن تفرق جميع المستمعين، اقتربت من العربي وقلت له:

– لماذا لم ترو لنا الرحلة السابعة يا سندبا؟

فقدت عيناه وداعتهما الهادئة ولمحتُ فيهما كآبة أشد صراحة من ملامحه المعهودة، وخوفاً انعكس فيّ دون أن أتمكن من علاجه، جاعلاً إياي أشعر بغم مفاجئ.

– الرحلة السابعة؟ – سأل بعد ذلك مستعيداً وقاره.

– عدد الرحلات سبع – قلتُ، صارفاً نظري عن عينيه، ثم أضفت:– فأنا أيضاً قرأتُ الكتاب.

– الكتاب؟

– كل ما رويته مكتوب في كتاب. ولكنك لم ترو الرحلة السابعة – وواصلتُ دون رحمة، ودون أن أبدي أي اهتمام بالخوف الذي كان يلمع في عينيه: – فأنت رجعتَ إلى الجزيرة بتكليف من الملك، حاملاً الكثير من الهدايا. ولكنك في طريق العودة إلى موطنك تعرضت لعاصفة عظيمة. ألا تتذكر؟

عندئذ رفع سندبا يديه إلى وجهه. كنا وحيدين في الساحة وكانت أضواء مصابيح المحطة قد بدأت تطغى على ضوء الغروب الآخذ بالخفوت.

– حملت العاصفةُ السفينةَ إلى هاوية نهاية العالم! – هتفَ عندئذ وهو يباعد بين يديه – الآن يمكنني أن أتذكر، يمكنني أن أرى كل شيء مرتباً في فراغ ذاكرتي! الآن يمكنني أن أرى مرة أخرى الأشكال الغامضة المختلطة لمسوخ النفق المائي!

بدا لي في عزلة الميدان العميقة أن كلماته تدوي مثل صرخات شخص ناء جداً، أبعد من آخر ظلال المحطة. صمتَ بعد ذلك وبقي محتفظاً بالصمت للحظات، إلى أن هدأ الرعب الذي في عينيه وعاد يطل منهما الخضوع للقدر الذي يملؤهما عادة.

– بعد غرق السفينة، وبعد أيام عديدة من العطش، مثبتاً بحبل إلى برميل فارغ، قذفتني الأمواج إلى أحد شواطئ هذه البلاد. لم أجد في هذه الرحلة أمجاداً ولا ثروات. ففي هذا العالم لا وجود لطيور هائلة ولا آكلة لحوم بشر مردة، ولكن لا خلاص فيه كذلك لأمثالي ممن لا يملكون شيئاً. لقد صرت أدرك أنني لن أتمكن من العودة إلى موطني أبداً.

كنتُ على وشك أن أصحح روايته، أن أقول له إن الرحلة السابعة لم تنته على هذا النحو، وأن أذكره بالجزيرة الجديدة، وبالنهر المائج، بالزبد المتدافع، والشبكة التي اصطادته أخيراً، وحياته مع امرأة باهرة الجمال، وتلك القرية التي تبين له أن من يقطنونها هم أخوة الجن، وعودته السعيدة إلى بغداد، ولكن الذكريات التي استثرتها فيه أحزنته كثيراً إلى حد لم يقل معه شيئاً.
ذهبتُ بعد قليل في الإجازة، وعندما رجعت، أبعدتني عن ورشة بولي وعن فسحات المحطة، العودةُ الروتينية إلى المدرسة، وأهم من ذلك الدراجة غير المتوقعة التي أُهديت إلي. وفي ذلك الشتاء انتشر الخبر عن موت العربي في حريق عربة القطار المهملة التي كان يلتجئ إليها ليلاً. وباختصار لم أعد في ما بعد إلى رؤيته أبداً.
ومع ذلك، وعلى الرغم من كل الوقت الذي انقضى، فإن صورة ووجه الشخص الذي يأكل الشطيرة بمضغ حذر كمن لا يملك أسناناً جيدة، تتفق تماماً وعلى نحو فريد مع صورة ووجه الرجل الذي أتذكره. انتظرت إلى ان انتهى، فاقتربت منه وأدركت أنه، بالرغم من هذا اليقين الذي تريد أن تتوافق فيه رؤياه وذاكرتي، من المستحيل أن يكون الرجل نفسه، ذلك أنه لم تكن هناك ولو تجعيدة واحدة أو شعرة شائبة تبدل من مظهره، بينما تحوّل الصبي الذي كنته أنا نفسي في تلك السنوات إلى الخمسيني ذي الشعر الأبيض الذي صرتُ إليه الآن. سألته عن اسمه.
– هذا الرجل ليس على ما يرام – قال لي أكبر الرجال الثلاثة سناً – لقد ذهب عقله. نحن ندعوه سندبا. وعندما تصفو ذاكرته يروي عن أنه كان رحالة عظيماً وتاجراً ثرياً. ولكنه الآن فقير مثلنا ويبحث عن عمل ليستطيع أن يأكل من كسب يديه.
عندئذ تكلم الرجل ذو الطاقية الحمراء بصوت لا يمكنني عدم التعرف عليه:
– أنا عربي طيب.

* * *

ابتعدوا عبر الطريق، باتجاه بيت جاري. طفرت أشكالهم المنهوكة تحت الشمس بتلك القتامة الراسخة التي كثيراً ما تتمكن من عرقلة جزء من ذكرياتي. وكما في مرات أخرى، تشككت – منذ عدة سنوات – بأن قصتي نفسها هي أيضاً انقطاع رحلة لم أستطع استذكارها لأن ظلاً متسلطاً، ممتداً في داخلي، يخفيها عني.
عدت إلى البيت ووجهت إليّ زوجتي بعض الأسئلة. حدثتها عن العرب الثلاثة وعن صدقتي، ولكنني لم أخبرها شيئاً عن تلك الصورة التي بدت كما لو أنها عائدة من ماض دون أن تعاني أي أثر من صروف الزمن.
– يا لقلبك الطيب. أرجو أن تكون قد تركت لنا بعض الخبز على الأقل – قالت هي، بذلك الصوت الذي لا يقبل مطلقاً رخاوة العذوبة.
فأجبتها:
– بقي لدينا فائض من الخبز. خبز يكفي لإتخامك.
– يمكنك الآن إذن أن تقدم العلف للخنازير، لأن باسيليو سيرتاح نهار هذا اليوم كله.
أعددت العلف وحملته إلى الإسطبل. وبهذه المهمة انتهت أعمال اليوم. وبينما أنا منبطح في أرجوحة النوم، أغمض عيني، مستسلماً لإغراء الإغفاءة. استغرقت مرة أخرى في روتين كل يوم، خمود الهمة الذي يجعله حر الفصل أشد ضجراً ولا يؤدي إلا إلى إيقاظ الفجوات المفاجئة في وعيي، هذه الفجوات من النسيان التي يبدو لي أنني أعثر من خلالها على عيني امرأة، مختلفة عن هذه، تودعانني بمحبة، وأشكال رجال وحزم أمتعة على سطح سفينة قديمة، ووميض حرائق، وأداة طويلة مرهفة الحد في يدي، وشبح حيوان ضخم ثابت بلا حراك.
ويأتي من البيت صوت زوجتي:
– هل أنت هناك؟
فأرد عليها:
– أجل. إنني في أرجوحة النوم.
– هل وضعت علفاً للخنازير؟
– أجل يا امرأة، لقد وضعته.
أنا أعرف أنها تعرف ذلك. فكل أسئلتها تهدف فقط إلى جعلي ألحظ حضورها المترصد. وكأنها تريد أن تنبهني إلى مراقبة لا تلين، ولا أستطيع أنا أن أحذر أسبابها.

المؤلف:

ولد خوسيه ماريا ميرينو عام ١٩٤١ في لاكورنيا (المنطقة الشمالية الغربية من إسبانيا).
كتب الشعر والقصة القصيرة والرواية.
يعتبر من أبرز الكتاب الذين استطاعوا إبداع عالم متخيل حيث يختلط الواقع اليومي بعالم سحر الغرابة والتخيل.
نال عدة جوائز وطنية، وتُرجمت قصصه إلى العديد من اللغات العالمية.

إرنستو ساباتو..

كاتب الحياة الداخلية...



باسم المرعبي*

البحث عن ساباتو..

« لأن ما من شيء يقاوم الرغبة في البحث..»(١) فإنَ إرنستو ساباتو، الكاتب الأرجنتيني - الايطالي الأصل - حيث الأرجنتينيون شعبٌ تحدّر من المراكب، حسب إشارة بورخس البليغة إلى واقع الهجرة الذي شكل هذا البلد، لم يكتف بأبحاثه المعمقة وتأملاته في الكتابة والسياسة و ما يتصل بالفرد وأزماته، بل حوّل الرواية إلى ميدان بحث آخر، لاستبطان الأعماق السحيقة للبشر وما يحيق بها من ظلمات أو صراعات. كاتب مقل.. فطوال حياته التي تناهز القرن أنتج ثلاث روايات فقط، بل لولا «ماتيلدا»، زوجته لما نشر كتاباً واحداً - فقد كان نزّاعاً دائماً الى التحطم الذاتي - ويجدر هنا ذكر موقفها من رواية «عن أبطال وقبور»(٢) بعد ان عزم ساباتو على حرقها، فقد مرضت إثر قراره هذا، الشيء الوحيد الذي أنقذ الرواية من مصيرها الناري المحتم، مثلما درج على فعل ذلك مع أعمال اخرى. وساباتو رسام. مكتئب طوال الوقت، كما يعترف. متفرد باسلوبه وطريقة عمله في الكتابة، فهو يعمد الى البحث عن أمكنة معينة (بيوت، شوارع) من أجل أن يتخذها مسرحاً لرواياته. يعتنق الرواية حيث يعتبرها أحد عناصر الخلاص وانّ الروايات الكبرى هي التي تغير الكاتب حين يكتبها والقارئ حين يقرؤها. كما يشدّد على انّ من يريد أن يختار الكتابة أن يكتب عندما يصل به الأمر إلى حد لا يطاق، عندما يدرك أنه قد يصاب بالجنون إن لم يكتب. نصيحة لا تقدّر بثمن في هذا الزمن الموبوء بأكثرية من الكتاب الذين يكتبون لأسباب وضيعة، مثلما يعبّر أيضاً. الكتابة عنده ليست لهواً، بل على النقيض من ذلك تماماً، فهو يقول «الكتابة تسبب لي آلاماً في المعدة وعسراً في الهضم... وأعاني من الأرق، ومن آلام الكبد». هذا عن الآلام الجسدية. ومعنوياً، فهي تعني له نوعاً من التمزّق.

قد يكون مصدر مثل هذه القسوة التي يأخذ بها ساباتو نفسه، طبيعته كباحث وعالِم. فهو قد جاء إلى الأدب من الفيزياء والرياضيات والذرة، ميدان عمله واختصاصه الأساسي. وقد عمل في حقل الإشعاعات الذرية في مختبر «كوري» في الثلاثينات في باريس حيث ابتدأت صلته بـ «بريتون وعصبته» - وقد عاش حياة مزدوجة بين الفيزياء والسوريالية - وعن هذه الفترة يقول بظرف:«كنت أعمل نهاراً بين مقاييس الألكترونات، وأجتمع ليلاً مع السورياليين في - الدوم -، كربة بيت محترمة تقوم بممارسة الدعارة ليلا». وربما كان للقاءاته تلك أثرها الكبير عليه حيث بدأ بالانسحاب، تدريجياً، من ميدانه العلمي ليتفرغ في العام ١٩٤٥ كلياً للكتابة وقد صدر عمله الأول«النفق»(٣) عام ١٩٤٨.

أعمال ساباتو هي مزيج من السوريالية والرياضيات والفوضوية، وطالما هي تستبطن كوامن الذات، لذا من الطبيعي أن تتسم بالصعوبة، فكما تقول موسوعة لاروس للمؤلفين - الترجمة السويدية - عنه: «هو قبل كلّ شيء مؤلف كرّس نفسه للحياة الداخلية(وليس عَرَضاً أن يسمي قطه فرويد وكلبه يونغ)(٤).غير انّ كل تعريف لهذا

* شاعر من العراق يقيم في السويد .

الكاتب الاستثنائي يزيده غموضاً.. فمن هو إرنستو ساباتو؟ والمؤلف ذاته حين يُسأل مثل هذا السؤال يجيب انه لا يعرف تماماً وانه حاول البحث عنه بكتابة بعض الروايات. وقد سبق لساباتو ذاته، أن طرح مثل هذا السؤال في روايته الكبيرة «أبدون» - Abbadon - الصادرة عام ١٩٧٤ في، فقرة بعنوان «مقابلة» :

- من أنتم إرنستو ساباتو؟

- كتبي هي التي تعطي الرد على هذا السؤال.
أنا لا أستطيع أن اجبركم على قراءتها، لكن ان أردتم معرفة الجواب، لا بد من فعل ذلك. (٥)
لكن لندع - مراوغة - «فيلسوف» الرواية ومداورته في الإجابة ولنستعن بتعريف مَن خبره وعرفه عن كثب، «ماتيلدا كوسمنسكي ريختر»، زوجته، الروسية الأصل، فقد كتبت في رسالة إلى كارلوس كاتانيا رداً على إحدى رسائله أثناء تحضيره لكتابه هذا - مدار الحديث -(٦) والذي هو عبارة عن حوار طويل استغرق نحوعشرين عاماً، تتجلى لنا شخصية «ساباتو» عبر وصف زوجته المكثف، البليغ والمدرك لأعماق هذا الرجل وما ينطوي عليه: «ساباتو رجل مثير للجدل على نحو مريع، وهو غير مستقر، وكئيب، لكنه يعي بوضوح قيمته، يتأثر بكلّ ماهو سلبي، ويتوق للحنو والعطف، مثلما يمكن لطفل متشرد أن يكون(.....) ولكنه أيضاً تعسفي وعنيف وعدواني أيضاً، ويجب أن أؤكد هنا انّ تلك صفات تخمد فيه يوماً بعد يوم - وان كنت أعتقد ان هذه العيوب ناجمة عن نفاد صبره - فهو يحتاج لكي يكتب، لكي يتحرّر من هواجسه وجروحه، إلى أن يكون محاطاً بسياج من الحنو والتفاهم والعطف(......) كان منذ طفولته روحاً تفكر وفناناً ينطوي على دخيلة كئيبة، ولكنه في الوقت ذاته متمرد وصاخب، قيدته العلوم بشكل مريع، فكان أمراً منطقياً أن يبحث عن المنفذ الوحيد الذي يمكن أن يساعده على التعبير.... ».



مع ماتيلدا، رفيقة دربه التي لعبت دوراً كبيراً في حياته

ضراوة التكنولوجيا والإيديولوجيا

عبر المحادثة الطويلة مع - كاتانيا - يشنّ ساباتو في أكثر من موضع ومناسبة هجومه الشرس ضد التكنولوجيا أو العلوم بشكل عام، فالوثنية أو الهمجية التقنية - حسب تسميته - هي التي سلبت الإنسان إنسانيته وحولته إلى مجرد مادة، وهو يرى ان هذه « الوثنية العلمية » هي التي أوصلتنا إلى أزمة عصرنا الروحية المريعة. انه يكشف عن موقف مسؤول - وهو المتحدّر من خلفية علمية - و روح انسانية يتخللها حنين إلى كل ماهو نقي وحتى بدائي، وهو هنا يذكّر بموقف مواطنه في الحلم واللغة الشاعر بابلو نيرودا، حين يقول:

يحدث أن تدفعني رائحة صالونات التزيين
أو دخان المحركات إلى الإنفجار بكاء.
فأنا أريد فقط مسنداً من حجر أو من صوف،
أريد فقط ألاّ أرى المؤسسات ولا الأسواق ولا النظارات الطبية ولا المصاعد الكهربائية.(٧)

أو أبياته الهائلة هذه:

لي قلبُ نجار
وكلّ ما ألمسه يصبح غابة
احبّ عالمَ الريح وغالباً ما تختلط عيناي بأوراق الاغصان.
لا أُميّز بين النساء والربيع، بين الرجل والشجرة، بين الشفاه والجذور.

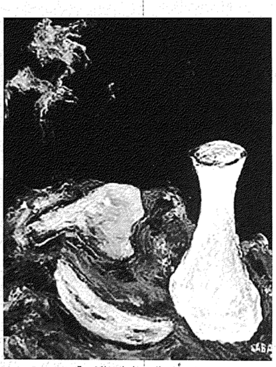
ان اشتغال ساباتو في حقل علمي على درجة من الأهمية والخطورة يؤهله لأن يكون شاهداً على ما حدث وما يمكن أن يحدث وقد عانى أزمة روحية عميقة في حقبة عمله تلك وقد تفاقمت أزمته في مختبر باريس، كذلك، علاقته بعلماء كبار في الفيزياء الذرية، ممن أعدوا، دون أن يدروا - كما يعتقد - للجحيم الذري. ان موقف ساباتو

هنا لا يتجزأ عن مجمل مواقفه المناصرة للإنسان والمناهضة للاستبداد ولكل ما يستهدف الوجود الإنساني سواء عبر القوة أو الإيديولوجيا، فهو يقول، ثمة همجيتان تطاردان انسان عصرنا: التقنية والإيديولوجيا المستبدة. انه ضد التعسف بكلّ أشكاله وهو يعي خصوصيته، بل ندرة شخصيته وما تنطوي عليه: «أعتقد انني أنتمي الى سلالة تتلاشى. أؤمن بالمقاهي، أؤمن بالفن، أؤمن بكرامة الفرد، أؤمن بالحرية». وقد دفع ثمن مواقفه هذه عبر مختلف الأوقات سواء في الحقبة البيرونية أوفترة الديكتاتورية العسكرية التي قادها الجنرال «غالتيري» منذ العام ١٩٧٦. ان اليقظة التي يتسلّح بها ساباتو وينصح بها بقية الكتاب هي دليله الدائم وملهمته: على الكاتب أن يحافظ على «عدم ولائه». وكما تقول موسوعة «لاروس»: لقد كان طوال حياته مجبراً على الدفاع عن نفسه ضد هجمات من جهات مختلفة: أعداء السامية، البيرونيين (كموقف الكاتب ماريشال)(٨) والنازيين الذين قدموا إلى الأرجنتين بأعداد كبيرة. كما خسر منصبه كأستاذ في الفيزياء النظرية بسبب انتقاده نظام حكم الرئيس بيرون.(٩) بل ان الأمر وصل حد التهديد بالموت كما في فترة الديكتاتورية حتى اضطر مع عائلته للاختباء والتنقل. ان مواقفه المشهود له بها في بلاده أهلته لأن يترأس اللجنة الوطنية للمفقودين التي شكلت في عهد راؤول الفونسين، الرئيس المنتخب ديموقراطياً، هذه اللجنة التي قدمت في نهاية عملها تقريراً من آلاف الصفحات كان له وقعه العالمي وليس المحلي فقط، وإن لم تسلم حكومة الفونسين من النقد والمؤاخذات في الداخل لأنها خففت من وطأة التعامل مع المتورطين بالجرائم والانتهاكات من العسكريين فمن مجموع ٤٠٠ انحصرت المحاكمات بـ ٤٠ إلى ٨٠ ضابطاً وجنرالاً. «وكأن الأمر يتعلق باستجابة الى ما دعا إليه ساباتو والقائل بأولوية المصالحة الوطنية كقاعدة للعدل».(١٠)

مع بورخس ١٩٨٧

طفل وحيد كئيب ينتظر قطاراً لا يأتي

من هذه الصورة التي نشرتها إحدى المجلات في «بوينس آيرس» ينطلق كارلوس كاتانيا الخبير في أدب وشخصية «إرنستو ساباتو» ليتتبع ملامح كاتب حفر اسمه في ذاكرة الإنسانية بأعماله العميقة والتي استحقت أن تترجم الى عشرات اللغات. والصورة كما هي في الواقع تشير الى الأمل ونقيضه وهو ما تحتمله شخصية ساباتو في الحقيقة، فبقدر ما يبدو حزيناً ومتشائماً حدّ اليأس إلاّ انه في الوقت ذاته لم يفقد إيمانه بانتصار الإنسان، لهذا كانت حياته سلسلة من المواقف المضادة لابتذال الفرد والفكر. ان ساباتو، وإن بدا سوداوياً و نزاعاً، أحياناً، الى فكرة العبث، غير انه لم يسقط في اليأس التام مثل سارتر ومرد ذلك الى ما يومض في أعماقه من التماع صوفي، إيماني ، وكما يقول..



من أعمال ساباتو الفنية

من الصعب جداً عدم الوقوع في اليأس الخالص، ان نزعنا الإيمان بالله من هذا الوجود لأننا نبقى عندئذ مهملين في عالم لا معنى له ينتهي بميتة قاطعة لا رجعة فيها. ينجو دوستويفسكي من اليأس المطلق، مثلما ينجو كيركغارد، لأنه في نهاية المطاف، يؤمن بالله. و ما يجدر ذكره في هذا الصدد، أيضاً، هو انّ ـ الفكر الوجودي يؤكد على امكانية الإنسان في أن يعيش ويكافح في عالم قاتم ـ .

ان البحث والغوص في أعماق هذا الكاتب على هذا النحو ما كان ليتمّ لولا الشغف الكبير الذي أبداه كارلوس كاتانيا ازاء ساباتو وأعماله والصبر الذي تحلّى به فقد خاض «مغامرة» هذا الكتاب عبر احدى عشرة جولة بانورامية، من الحوار والإستنطاق امتدت لأكثر من عقدين. يقول كاتانيا عن ذلك:

«لقد تمكنت عبر فيض من الرسائل، وأثناء لقاءات قصيرة خارج البلاد، وزيارات متكررة لمنزله القديم في «سانتوس لوغاريس» - أماكن مقدسة - وحتى عبر محادثات هاتفية، من إدارة حوار شخصي مع «إرنستو ساباتو» استغرق ماينوف على عشرين عاماً...».

ان مهمة كاتانيا لم تكن تنحصر بمجرد القاء الأسئلة وانتظار جوابها، فمهمته ليست صحفية، وهو كاتب أيضا له أعمال مسرحية وروائية كما عمل في ميدان الإخراج المسرحي والسينمائي وقد أخرج للسينما الألمانية ستة أفلام، وفي أحد لقاءاته مع ساباتو عبّر له هذا الأخير عن اهتمامه بكتبه. انّ مهمة كاتانيا كانت عسيرة بطبيعتها خصوصاً مع رجل على درجة من الحساسية والميل الى الإنطواء وهو لا يتردد في الإفصاح عن هواجسه إزاء الآخر، بل عن فهم كابوسي، عبر قوله:

ان لحظات الكآبة تشغل معظم أوقات حياتي، ويبدو لي فيها انّ كلّ شيء مريع وان المجتمع الذي نعيش فيه مخيف وان تواصلي مع الآخرين يكاد يكون أمراً محالاً، وكأنما يتكلم كلّ منا لغة مختلفة، أو كأن كلاً منا يصرخ من جزيرة بعيدة ويحاول مساعدة الآخر بالإشارات. غير ان المفارقة الكبيرة التي تنبّه لها هو ان الفنان الكاتب، بمرور الزمن (الكتابة) يصبح أشدّ انطواءً على نفسه وأشد انفتاحاً عبر فنه.

ان المزية الأهم لساباتو - علاوة على انه كاتب كبير وفنان - هو انه قد قدم للأدب مالا يمكن ان يقدمه غيره بسبب من خلفيته العلمية الصرف، ما ساعده على أن يضفي تفكيراً منطقياً، علمياً على مجمل أفكاره وتصوراته عن الكتابة والفن عموماً. ونستطيع القول ان الكتابة قد حظيت برصيد كبير بانتقال ساباتو إليها، وعبر فهمه تصيب الرواية مكانة غير معهودة، فهو يعتقد انها تتفوق على البحث والفلسفة، لأن بإمكانها ان تجيب على التساؤلات. وما ذلك إلاّ لأن الرواية هجين يقع وسط الطريق بين الأفكار والعواطف.

انّ ما تتوجب الإشارة إليه وكنوع من الامتنان هو جهد المترجم عبد السلام عقيل في هذا الكتاب، وقبل كلّ شيء اختياره لهذا النوع من الكتب واعتقد انه أسدى خدمة كبيرة للمكتبة العربية عبر ترجمته هذه فمثل هذا الكتاب يصلح دليلاً لعوالم ساباتو وهو ضروري لأولئك الذين قرأوا ساباتو من قبل أو الذين سيشرعون في قراءته.

وأرى أن أختتم هذا المقال بشطحة من شطحات المؤلف الأرجنتيني المستغرق في رؤاه، مأخوذة من روايته الكبيرة «أبدون» ترد في صفحاتها الأخيرة حيث يعمد إلى دفن نفسه فيها ليخلد الى السلام المنشود:

إرنستو ساباتو
أراد أن يرقد في هذه الأرض
بكلمة وحيدة على قبره:
سلام

الهوامش

١. العبارة لبورخس، نقلاً عن الصفحة الثقافية لصحيفة BLT، السويدية.

٢-« أبطال وقبور» هو العنوان الذي اعتمدته ترجمة دار الأهالي في دمشق،١٩٩١. كذلك المترجم عبد السلام عقيل في كتابه الذي نحن بصدده، فيما العنوان الأصلي للرواية هو: .(Sobre heroes y tumbas). وترجمته: - عن أبطال وقبور- وهو ما التزمته الترجمة السويدية أيضاً.

٣. من المصادفات أن يكون هو العمل الأول أيضاً الذي يترجم الى العربية فقد صدر في بغداد في الثمانينات مترجماً عن الإسبانية، ولا يحضرني اسم المترجم.

٤ - موسوعة لاروس بالسويدية:

Vem ?r vem i v?rldens litteraturen. Prisma - Stockholm 1998.

((Abbadon el exterminador)) أبدون المهلك»، (.((naren?Abbadon,uppl) بالسويدية ٥- رواية:

ص:٢٠٦ وأبَدون كلمة عبرية تعني «ملاك الموت». منشورات نورستيدس - ستوكهولم ٩٨٢. والرواية لم تترجم بعد الى العربية.

٦- هذه المادة في الأساس قراءة في كتاب «إرنستو ساباتو بين الحرف والدم»، الصادر عن دار المدى - دمشق، ٢٠٠٣، بترجمة عن الإسبانية لعبد السلام عقيل.

٧- بابلو نيرودا: قصيدة - تجوال - من مجموعة «إقامة على الأرض». والمقطع مع الذي يليه مأخوذ من : «أنا شعوب كثيرة وفي صوتي قوة نقية تعبر صمتكم»، مادة أعدتها جمانة حداد لمناسبة مئوية الشاعر، جريدة النهار- شباط ٢٠٠٤.

٨- ليوبولدو ماريشال ١٩٠٠- ١٩٧٠، كاتب أرجنتيني. شغل مناصب رفيعة في عهد الرئيس خوان بيرون.

٩- موسوعة «لاروس» للمؤلفين - مصدر سابق.

١٠- أمريكا اللاتينية: كوابح ومعيقات «الانتقالات الديموقراطية»، مقال مترجم، عن مجلة «أبحاث دولية»- خريف ١٩٨٧.











الفنانة الراحلة
سعــــاد حسنـــي:
عندما يرتبط الفن بالحياة

داليا سعيد مصطفى*

ها قد مرت بضع سنوات على رحيل الفنانة الجميلة سعاد حسني. أعتقد أننا سنظل نتذكر هذه الفنانة مهما مرت السنون. لقد ارتبطنا بها وارتبطت بنا كجمهور بصورة فاتنة تجعل ذكراها تطل علينا لتثير في حياتنا ومخيلتنا الكثير من الصور والأحداث، أو جزءاً هاماً من تاريخنا المعاصر. فلماذا سعاد حسني؟ لماذا تظل هي بالتحديد قادرة على إثارة كل ذلك الشجن الجميل فينا عندما نشاهد أحد أفلامها أو نسمع إحدى أغنياتها أو نشاهدها ترقص وتركض وتضحك وتبكي وتملأ الشاشة، تملأ حياتنا، صخباً وضجة وحيرة ودموعاً؟ لماذا أثار نبأ موتها المفجع كل تلك الآلام أو ربما ذلك الإحساس العميق باللاعودة أو خسارة زمن لن نستطيع أبدا أن نعوضه أو أوقات لن نستطيع أبدا أن نعيشها ثانية بحلوها ومرّها؟

* ناقدة وأكاديمية من مصر تقيم في انجلترا.

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

في هذه المقالة، أود أن أتناول سعاد حسني الفنانة من خلال التميز الشديد لفنها. ما الذي يجعل فنها يحمل معاني دالة في نواح شتى، سياسية واجتماعية وثقافية وتاريخية؟ أود هنا أن أنظر عن قرب إلى سعاد حسني الفنانة وكيف يمكن أن يعكس كل هذا الفن الذي صنعته قيمة غاية في الأهمية، معقدة وبسيطة في ذات الوقت، ألا وهي الارتباط الوثيق بين الفن والحياة. كيف يصبح الفن جزءاً لا يتجزأ من الحياة وكيف يتداخل معها ويثريها ويؤثر فيها؟ علاقة قديمة وتاريخية تلك التي تربط الفن بالحياة وتجعلهما يتشكلان في نسق جميل ومتكامل. ولكن ما الجديد الذي أضافته سعاد حسني لتلك العلاقة إذا ما أخذنا إطارا المجتمع المصري وتحولاته على مدار ثلاثة عقود كما انعكس على شاشة السينما؟ أحاول في هذه المقالة أن ألقي الضوء على بعض الموضوعات التي تشكل من وجهة نظري نقطة تحول في مسيرة سعاد حسني الفنية والتي أدت بالتالي إلى تطور من نوع ما في تاريخ السينما في مصر. وأود أن أوضح أنه يصعب في مقالة كهذه مناقشة وتحليل كل أفلام سعاد حسني وخاصة من الناحية التقنية، ولذلك فسوف أركز على مجموعة من الأفلام والموضوعات والأفكار التي أرى أنها تعكس تلك الفكرة المشار إليها عاليه وهي الترابط الوثيق بين الفن والحياة. ولن تتعرض المقالة لأعمال سعاد حسني التليفزيونية أو الأغاني التي قدمتها مستقلة عن أفلامها. وفي النهاية، فالغرض هو طرح بعض التساؤلات والتأملات المتعلقة بفن سعاد حسني والسينما المصرية عموما للمناقشة والتفكير، وليس الهدف هو الوصول إلى إجابات سريعة أو أحكام بعينها عن تلك الحقبة من تطور السينما في مصر.

أول فيلم: حسن ونعيمة

عندما نتحدث عن مسيرة سعاد حسني الفنية أعتقد أنه لا بد من مناقشة أول أفلامها «حسن ونعيمة» الذي أخرجه هنري بركات عام ١٩٥٩ وكتب السيناريو للسينما عبد الرحمن الخميسي مكتشف هذه الفنانة الشابة ومعلمها الأول. كانت سعاد حسني وقتها في السابعة عشرة من عمرها، وعندما قدمها الخميسي لبركات اقتنع بها هذا المخرج الكبير وأعطاها بطولة الفيلم المطلقة إلى جانب محرم فؤاد في دور حسن. ولقد كان اختيار سعاد حسني لهذا الدور بداية مناسبة جدا لتقديمها للجمهور حيث أنها أدت دورها هنا بمنتهى التلقائية والبساطة، وجسدت دور نعيمة الفتاة الريفية البسيطة بشكل يدخل القلوب. وعلى الرغم من أن حسني قدمت أدوارا أكثر عمقا وأهمية لاحقا، إلا أنها ارتبطت بشخصية نعيمة في ذهن الجمهور ولم ننسَ أبدا هذه البداية. فلماذا كانت سعاد حسني مؤثرة كل هذا التأثير في هذا الفيلم؟

يوضح الناقد الفني إبراهيم العريس في مقالة له بعنوان «زينب تتساءل من زوّج نعيمة الطيبة إلى لص الانفتاح» هذه النقطة بقوله:

حين اختار الخميسي سعاد حسني [لهذا الدور. . .] كان يسعى إلى العثور على وجه مصري وشكل مصري بوجه عام. كان يريد لذلك الدور أن يكون من نصيب شكل أنثوي جديد، إذ قبل سعاد حسني، كانت نجمات السينما موزعات إما على أشكال أنيقة لنساء فارعات الطول ذوات سمات أرستقراطية (ليلى فوزي، مديحة يسري، مريم فخر الدين)، وإما على أشكال مصرية لكنها في سماتها تحمل إذعانا أكدت عليه الأدوار التي مثلتها (فاتن حمامة، ماجدة)، وحتى حين دخلت الميدان نجمات جديدات في ذلك الحين، غلبت عليهن سمات تجعلهن أقرب إلى الشكل الغربي منهن إلى الشكل العربي (لبنى عبد العزيز، نادية لطفي، زبيدة ثروت). كان من الواضح أن هؤلاء الفنانات يناسبن تماما تلك المرأة «البرجوازية الصغيرة» الغارقة في ذاتيتها وفي مشكلاتها الوجودية وسط مجتمع يتغير والتي كان إحسان عبد القدوس يبرع في تصويرها. الخميسي كان يريد امرأة أخرى: نجمة آتية من صفوف الشعب، لها سمات ابنة الشعب ونظرات ابنة الشعب وقوة ابنة الشعب. والحال أن سعاد حسني بدت مستجيبة تماما لهذا الطلب. وهكذا مع ولادة نعيمة، ومع ظهور قوة هذه الأنثى المكافحة التي تناضل بنفسها للحصول على حقها في الحب، دون أن يمثل ذلك الحق نوعا من توافق طبيعي . . . أو تدخل للأقدار، أو تمرد على قواعد طبقية معينة، مع تلك الولادة وذلك الظهور ولدت ليس فقط النجمة الآتية من عادية الناس وأحلامهم البسيطة، بل أيضا المرأة المصرية الجديدة . . .»(١)

وقد تعاطف الناس مع نعيمة ونضالها من أجل الحب ودفاعها عن حبيبها المغنواتي وفنه ومهنته، ولكنهم أعجبوا أكثر بقوة شخصيتها وقدرتها الفطرية على مواجهة سلطة أبيها والعادات والتقاليد من أجل الدفاع عن حقوقها. وبالطبع كان لاختيار هذه التيمة وهذا الموضوع المستوحى من حكاية شعبية قديمة ارتبطت في أذهان الناس جيدا بالحب والتضحية عامل آخر هام في نجاح الفيلم وتميز سعاد حسني في الأداء. لقد شكلت

سعاد حسني نقلة نوعية هامة بهذا الفيلم سواء على مستوى الشكل (شكلها المصري العربي الصميم) أو المضمون (قصة الفتاة الريفية القوية الشخصية بإرادتها وإيمانها بالحب).

وآخر فيلم: الراعي والنساء

مرّ اثنان وثلاثون عاما على نعيمة الفتاة المليئة بالحب والحياة، لنجد سعاد حسني في فيلمها الأخير «الراعي والنساء» في دور وفاء المرأة الناضجة التي تعيش في عزلة ووحدة شديدتين مع أخت زوجها (يسرا) وابنتها (ميرنا). نراها هنا في حالة صراع داخلي حادة بين ظمئها للحب بعد وفاة زوجها السجين السابق، وإحساسها بثقل العزلة وطول الابتعاد عن الناس والخوف من حكمهم عليها. ثم يظهر لهن فجأة أحمد زكي (حسن) صديق زوج وفاء المتوفي وزميله في السجن، فتقع في حبه النسوة الثلاث ولكنه يطلب الزواج من وفاء. نجد وفاء هنا امرأة وحيدة وحزينة لم يعد لديها أمل في مستقبل خاص بها ولكنها تتطلع فقط إلى مستقبل ابنتها الوحيدة. وعندما تقتل ابنتها المراهقة حسن بدافع الحب والغيرة تقنعهما زوجة الأخ بضرورة الهرب لأنها ظنت أن حسن ما زال حيا وأنه يمكنها الانفراد به. إنه فيلم عن الوحدة والفراغ العاطفي وربما يكون السؤال الذي يطرحه الفيلم (وهو مأخوذ عن نص مسرحي لأديب إيطالي هو أوجوبيتي بعنوان «جريمة في جزيرة الماعز») هو:

هل ما أحسته النسوة الثلاث تجاه حسن هو حب حقيقي من وجهة نظرهن أم أنه إحساس ربما قد تولد بسبب وحدتهن وفراغهن العاطفي؟ أعتقد أنه سؤال هام، وقد قام المخرج بتهيئة كل الأدوات الفنية الممكنة لينقل إلى المشاهد إحساس الوحدة الذي تعيشه هؤلاء النسوة الثلاث.

أدت سعاد حسني في هذا الفيلم دوراً مختلفاً نوعيا عن أدوارها السابقة وربما يكون مرتبطا أكثر بحالتها النفسية في حياتها الخاصة آنذاك. عبرت من خلال هذا الدور عن مدى الإحساس بالوحدة الذي يمكن أن تصل إليه امرأة في منتصف العمر في عصرنا هذا. ثلاث نسوة يعشن في مكان بعيد ولا يهتم بهن أحد أو يزورهن أحد. أين اختفى الناس؟ أين الأهل والأصدقاء والجيران والأسرة الكبيرة؟ أين الصحبة والصخب والضجة التي طالما جعلتنا سعاد حسني نعيش في كنفها في الكثير من أعمالها؟ هل إذن قد انتهى بها الحال إلى كل هذه الوحدة؟ هل كان هذا الفيلم نوعاً من النبوءة لما سيحدث لها فعليا بعد عشر سنوات قضتها في الكثير من العزلة بعيدا عن مصر؟ هل يمكن أن نرى من خلال وقائع كتلك مدى التقارب والتداخل بين فن سعاد حسني وواقعها الخاص، أو بين الفن والحياة؟ ربما تتضح بعض الإجابات عن هذه الأسئلة من خلال تكملة مناقشتنا لأعمالها.



فيلم الكرنك

نظرة سريعة على أهم المحطات

لقد تنوعت أدوار سعاد حسني السينمائية تنوعا شديدا على مدار تاريخها الفني. كنا نراها حتى منتصف الستينيات في أفلام مثل «إشاعة حب»، «السبع بنات»، «السفيرة عزيزة»، «الأشقياء الثلاثة»، «حكاية جواز»، «العريس يصل غدا»، «عيلة زيزي» وغير ذلك، تلك الفتاة الشقية الضحوكة أو الشابة الطموحة المتطلعة إلى مستقبل مشرق أو الأخت أو الابنة أو الحبيبة التي تعيش أحلاما كثيرة وكبيرة مثل شريحة هامة في المجتمع المصري آنذاك وهي الطبقة الوسطى الصاعدة. فنانة شابة موهوبة ولها حضور قوي، بسيط ومؤثر معا، وكانت لا يمكن ألا تدخل قلوب الناس. فسعاد حسني في أفلامها الأولى قدمت لوناً جديداً للمرأة المصرية الشابة يختلف كثيرا عن أدوار فاتن حمامة ومديحة يسري وشادية ومريم فخر الدين في الحقبة التي سبقت ظهورها، ولكنه تقاطع وتداخل مع أدوار ممثلات شابات من جيلها مثل نادية لطفي ولبنى عبد العزيز وليلى طاهر وزبيدة ثروت وغيرهن.

ففي تلك الحقبة من التطور الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري بدأت تتغير شيئا فشيئا صورة المرأة المصرية على الشاشة الكبيرة. أصبحت الأدوار التي جسدتها تلك الفنانات من

جيل سعاد حسني تمثل المرأة الطموحة التي تسعى للعب دور أكثر إيجابية في المجتمع، فهي أكثر تعليما وثقافة وأقوى شخصية وتحاول أن تقف كتفا بكتف مع الرجل. كانت تلك حقبة مزدهرة بالنسبة لفتاة الطبقة الوسطى وكان المجتمع آنذاك يفرز من الآليات ما يساعدها على تحقيق ذاتها وطموحاتها. وليس معنى ذلك أن سعاد حسني لم تلعب أدوار الفتاة الفقيرة أو الفتاة الغنية البرجوازية. ففي فيلم «الزوجة الثانية» مثلا، جسدت سعاد حسني دور الزوجة الريفية الفقيرة، وفي «إشاعة حب» لعبت دور الفتاة البرجوازية التي تحب اللهو والضحك ولكنها تتعلم في نهاية المطاف قيمة الحب الحقيقي. كانت تلك إذن هي نوعية القيم والأفكار الجديدة التي قدمتها سعاد حسني وبنات جيلها في السينما بشكل عام: قيم انتصار الحب والإخلاص، وأهمية التعليم والعمل في حياة المرأة الجديدة، وضرورة التكافؤ الثقافي والاجتماعي بين الزوجين، والأسرة الصغيرة المثالية، أي قيم مجتمع الطبقة الوسطى في الغالب الأعم بأحلامها وتطلعاتها. وتوافقت هذه الأدوار والقيم مع تشكل المجتمع المصري في بدايات الستينيات وكل ذلك الحديث عن الأمل في مستقبل زاهر للاشتراكية الناصرية وللأمة العربية جمعاء.

ولكن مع منتصف الستينيات، بدأت سعاد حسني تقدم أدوارا أكثر عمقا سواء من حيث الأداء أو المضمون. فنراها في عام ١٩٦٦ تقدم دورها الذي لا ينسى في «القاهرة ٣٠» من إخراج صلاح أبو سيف وتصويرها للتناقض الصارخ في حياتها مع زوج انتهازي يقدمها على طبق من الذهب كعشيقة للباشا إبان الحكم الملكي لمصر. ونراها في عام ١٩٦٧ تقدم دورها المتميز في فيلم «الزوجة الثانية» وهو أيضا من إخراج صلاح أبو سيف وكيف انتصرت هذه الفلاحة الهزيلة الفقيرة بإخلاصها لأسرتها وذكائها على سلطة العمدة في قريتها. أما في عام ١٩٦٩، فرأينا حسني تتألق في ثلاثة أفلام هامة جدا وهي: «شيء من العذاب» من إخراج صلاح أبو سيف، و«نادية» من إخراج أحمد بدرخان، و«بئر الحرمان» من إخراج كمال الشيخ. ففي «شيء من العذاب» نرى لأول مرة على شاشة السينما المصرية تمثال لممثلة (سعاد حسني) وهي نصف عارية. وفي «نادية» نراها تلعب دوراً لشخصيتين شديدتي التميز والتناقض والاختلاف. وفي «بئر الحرمان» نراها تجسد دور فتاة تعاني من الشيزوفرينيا وتلعب بمهارة فائقة ازدواجية شخصية تتأرجح طوال الوقت بين الجنون والعقل وبين الواقع والخيال. وفي عام ١٩٧٠، نرى سعاد حسني تكمل مشوار بداية نضوجها الفني في أفلام مثل «غروب وشروق» من إخراج كمال الشيخ، و«الحب الضائع» من إخراج هنري بركات. هكذا يمكننا القول إنه في النصف الثاني من الستينيات بدأت سعاد حسني تلعب أدوارا تظهر قدراتها التمثيلية الكبيرة وتمكنها الشديد من لعب أدوار صعبة ومعقدة، سواء اتفقنا أو اختلفنا مع مضمون هذه الأفلام. وإلى جانب هذه الأدوار الجديدة، استمرت سعاد حسني في تقديم أدوارها الخفيفة الأخرى التي لم تتخلَ عنها في نفس تلك الفترة مثل «صغيرة ع الحب»، «جناب السفير»، «بابا عاوز كدة»، «فتاة الاستعراض»، وغير ذلك. كانت أحلام الحقبة الناصرية بدأت تتحطم في تلك الفترة حتى تهاوت تماما هي والأوهام المتعلقة بها مع نكسة ١٩٦٧. الشعور بالهزيمة والانكسار كان سمة غالبة في أفلام بل فنون تلك الفترة كلها. فهل يمكن مثلا أن ننسى نظرة سعاد حسني الأخيرة في فيلم «غروب وشروق» وهي تنظر من الشباك على أبيها – رئيس البوليس السياسي – الذي تم القبض عليه وأيضا على حبيبها الذي ضاع منها . . . نظرة الانكسار بل الانسحاق التام تلك؟ وهل يمكن أن ننسى تعبيرات سعاد حسني الموحية عندما تحطمت أحلامها في «الحب الضائع» بسبب تورطها في علاقة حب مع زوج أعز صديقاتها؟ فعلى رغم أن تلك الأفلام لم تكن تتعرض لهزائم فترة عبد الناصر بشكل مباشر (حيث سنرى ذلك لاحقا في بعض أفلام السبعينيات)، إلا أنها كانت أفلام تعبر عن فكرة الهزيمة والانكسار وتحطم الأوهام والأحلام بشكل أعم وأشمل أو ربما بشكل وجودي: هزيمة الإنسان الداخلية وسقوطه المعنوي والفكري وانكساره الأخلاقي والاجتماعي في ظل تحولات عنيفة ربما يكون بعضها خارجا عن إرادته.

ثم ننتقل إلى فترة السبعينيات لنرى سعاد حسني في قمة تألقها وعطائها الفني في أفلام مثل «الاختيار» من إخراج يوسف شاهين عام ١٩٧١، «زوجتي والكلب» من إخراج سعيد مرزوق في نفس العام، «خللى بالك من زوزو» من إخراج حسن الإمام عام ١٩٧٢، «الحب الذى كان» من إخراج علي بدرخان عام ١٩٧٣، «أين عقلي» من إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٤، «أميرة حبي أنا» من إخراج حسن الإمام أيضا عام ١٩٧٤، «الكرنك» من إخراج علي بدرخان و«علي من نطلق الرصاص» من إخراج كمال الشيخ عام ١٩٧٥، «شفيقة ومتولي» من إخراج

علي بدرخان عام ١٩٧٨، و«المتوحشة» من إخراج سمير سيف عام ١٩٧٩. كانت هناك أفلام أخرى في هذه الفترة ولكن أهمها في تصوري هو ما ذكر عاليه. وبشكل عام تناولت أفلام السبعينيات التي لعبتها سعاد حسني موضوعات الأوهام والهزائم التي تعلقت بالحقبة الناصرية وأيضا الانكسارات والمشاكل التي تعرضت لها المرأة في فترة التحديات والتناقضات تلك. ونلاحظ أيضا أنه في هذه الفترة، لم تعد سعاد حسني تقدم أفلاماً كثيرة في ذات السنة كما كان الحال في الستينيات، حيث يبدو أنها أصبحت تركز أكثر في الاختيار. ففي عام ١٩٦٤ على سبيل المثال نراها تقدم سبعة أفلام، أما في عام ١٩٧٤ فقد قدمت فيلمين فقط؛ وفي عام ١٩٦٨ قدمت ثمانية أفلام في مقابل فيلم واحد في عام ١٩٧٨.(٢) وهكذا، نجد أن أفلام سعاد حسني قد قلّت كثيرا في الكمّ بداية من أوائل السبعينيات ولكنها بالتأكيد ازدادت نضوجا وعمقا في المضمون والأداء.

أما في الثمانينيات وحتى آخر أفلام سعاد حسني عام ١٩٩١، فنرى القليل من الأفلام المتميزة ومجموعة من الأفلام التي تقل جودة عن أدوارها سابقا، ونلاحظ أيضا أنها أصبحت مقلّة في أعمالها بشكل عام. فمن عام ١٩٨١ وحتى عام ١٩٩١، نجد أنها قدمت أحد عشر فيلما فقط.(٣) كانت فترة الثمانينيات دالة جدا على المؤشر الآخذ في الهبوط في حياة سعاد حسني الفنية. وعلى رغم أنها قدمت اثنين من أقوى أفلامها «أهل القمة» من إخراج علي بدرخان عام ١٩٨١ و«موعد على العشاء» من إخراج محمد خان في نفس العام، والذين تعرضا بشكل مباشر للعواقب الرهيبة لمشروع الانفتاح الاقتصادي الساداتي، بالإضافة إلى فيلم آخر كوميدي جميل هو «غريب في بيتي» من إخراج سمير سيف عام ١٩٨٢، فإننا نرى أفلاما أخرى بعضها كوميدي والآخر تراجيدي ولكن ليس على نفس مستوى الجودة مثل «المشبوه» عام ١٩٨١ من إخراج سمير سيف، و«حب في الزنزانة» عام ١٩٨٣ من إخراج محمد فاضل، و«الدرجة الثالثة» عام ١٩٨٨ من إخراج شريف عرفة. ينتابنا إحساس من خلال هذه الأفلام الأخيرة بأن فناننا قد أصابها إحباط من نوع ما أو ربما نوع من فقدان الرغبة في تقديم أعمال هامة. فماذا حدث؟ ثم نرى هذه الفنانة العظيمة تتوقف نهائيا عن تقديم أعمال سينمائية بعد فيلمها الأخير «الراعي والنساء». فماذا حدث هنا أيضا؟ وهل أثر تعبها المعنوي على قدرتها على العطاء الفني بعد سقوط أحبائها وأصدقائها الحميمين والقادة الذين اعتزت بهم واحدا تلو الآخر: أختها صباح عام ١٩٦١ في حادث سيارة، ثم جمال عبد الناصر في عام ١٩٧٠، ثم عبد الحليم حافظ في عام ١٩٧٧، ثم صلاح جاهين في عام ١٩٨٦؟(٤) هل أثر موت هؤلاء الأحباء على مسيرتها الفنية، هذا بالإضافة إلى المرض العضال الذي ألمّ بها في أوائل التسعينيات ولازمها حتى موتها في يونيو ٢٠٠١؟

فتاة الطبقة الوسطى الصاعدة بلا منازع - التحولات

لقطة من فيلم «الكرنك» مع الفنان نور الشريف

اثنان وثلاثون عاما إذن قد انقضت بين «حسن ونعيمة» و«الراعي والنساء» تنقلت سعاد حسني خلالها في أدوار كثيرة تجسد حالة فتاة الطبقة الوسطى في مصر، الطبقة التي كانت تصعد صعودا كبيرا في ظل فترة جمال عبد الناصر طوال سنوات الستينيات. وعندما بدأ مشروع الانفتاح الاقتصادي وتمكنت التحولات الاقتصادية العنيفة التي مرت بها مصر خلال السبعينيات والثمانينيات من تغيير تكوين الطبقة الوسطى المصرية وبالتالي تغيير طموحاتها وتطلعاتها وتركيبتها، لعبت سعاد حسني أدواراً تعبر عن هذا التناقض الاجتماعي والاضطراب الأخلاقي والقيمي الذي صاحبه، والذي نتج في الأساس عن هذه التحولات الاقتصادية السريعة. إذن، نرى أن سعاد حسني عاصرت جيدا صعود وهبوط الطبقة الوسطى وما حدث بين هاتين المرحلتين من تغيرات في نسيج المجتمع. وقد لعبت الطبقة الوسطى تاريخيا دورا شديد الأهمية في تشكيل خريطة مصر السياسية والاقتصادية في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال مساهمتها في عمليات الإنتاج المتنوعة من اقتصادي وسياسي وثقافي وفني، وبالتالي فقد تم التعرض لظروف ووضع هذه الطبقة في الكثير من النتاج الفني المصري، لا سيما السينما.

عندما أتت سعاد حسني إلى عالم السينما، كانت التحولات التي

تحدث في المجتمع تنعكس على هذه السينما من نواحٍ شتى: الموضوعات التي تناقشها، نوعية الأدوار، صورة المرأة والرجل في هذا المجتمع الحديث، التقنية المستخدمة، وغير ذلك. باختصار، كانت السينما المصرية تبحث عن وجوه جديدة تناسب ذلك التوجه الاجتماعي الجديد.(٥) أما بالنسبة للممثلات، فكان لا بد أن يظهر جيل جديد بوجهة نظر متطورة وأداء مختلف للعب أدوار الفتاة والمرأة المصرية التي تواكب تحولات المجتمع: المرأة التي تحاول أن تتحرر من التبعية للرجل والتي تبحث عن ذاتها وتقرر اختياراتها من خلال تجربتها الشخصية وليس بما تفرضه عليها التقاليد والعادات القديمة.

يقول الناقد الفني محمود الكردوسي في مقال له بعنوان «بنت موت»:

كانت سعاد نتاجا خالصا لاتساع وثقل حضور الطبقة المتوسطة في المجتمع المصري: أسرة مزدحمة بإخوة وأخوات أشقاء وغير أشقاء، ومزدحمة أيضا بالميول والتجليات الفنية الموروثة والمكتسبة . . . وجه وجسد جميلان، بل ساحران، بالمعايير المتعارف عليها، لكنه جمال عادي أي قريب ومألوف لجمهور تنتمي غالبيته إلى هذه الطبقة . . . جمال بنت مصرية عادية، جمال «واقعي» فيه ما يكفي لجرّك إلى جمال كامن يثير الفضول فتظل مشدودا إليه . . . وإذا كان ظهور سعاد حسني (أواخر الخمسينيات) قد واكب حراكا سياسيا واجتماعيا كان يفترض أن تكون الطبقة المتوسطة في طليعته، فإن سعاد أعادت، عبر أدوارها الجادة والخفيفة في آن واحد، إنتاج الكثير من الصفات الحيوية الكامنة والمتناقضة أيضا في فتاة هذه الطبقة: البهجة والشقاوة والعناد وعزة النفس والاتزان والحياء ورهافة الحس والوعي بالأنوثة (حدود استخدام الجسد) ...الخ. وهي إذ «تخطئ» – حتى – لا تبحث عن شفقة ولا تضع اعتبارا لعقاب إنما تحرك جدلا وتثير حيرة.(٦)

وفي مقارنته بين سعاد حسني وممثلات أخريات من جيلها مثل زبيدة ثروت وزيزي البدراوي ولبنى عبد العزيز، يرى الناقد أشرف غريب أن ما ميز سعاد حسني هو إحساس الجمهور بأنها كانت تبحث عن الحياة بمفهومها البسيط مثل الإنسان المصري العادي، فهي «لم تستكن أو تستسلم مثل شخصيات زبيدة ثروت وزيزي البدراوي، ولم تتمرد وتتفلسف مثل شخصيات لبنى عبد العزيز، بل كانت متطلعة ومنطلقة ولكن ببساطة ودون تكلف. لم تكن تبحث عن الحرية بمعناها التجريدي . . . لم تكن تفتش عن ذاتها بقدر ما كانت تريد أن تشعر بوجودها».(٧)

لقبت سعاد حسني بـ«سندريلا» الشاشة العربية، فماذا كان يعني هذا؟ يقول ابراهيم العريس إن أفلام الستينيات بالتحديد هي التي خلقت هذا اللقب لسعاد حسني لأن معظمها كان تنويعا على شخصية السندريلا: الفتاة البسيطة الجميلة الجذابة التي تخلب لب الفتى الوسيم ويفعل أي شيء حتى يفوز بها ويترك كل فتيات الدنيا من أجلها.(٨) وهي في ذلك تمثل دائما «قوة الناس الضعفاء» بكبريائهم وعزة نفسهم وقدرتهم على التمرد على السائد، كما تقول المخرجة عرب لطفي في لقائي معها. ويتفق أشرف غريب مع هذه الملاحظة ويقول إن تنويعة أفلام سعاد حسني على أسطورة السندريلا «قدمت لنا سحر السينما كحلم ناعم جميل وهي تنتصر للحب على كل الفوارق الطبقية والاجتماعية».(٩) ويضيف العريس:

منذ البداية أحب الناس سعاد حسني ودخلت قلوبهم. لأنها بالنسبة إليهم لم تعد تلك النجمة التي يريدون أن يتشبهوا بها، بل تلك التي تشبههم فعلا. ولم يكن في سعاد حسني ما يمكن أن يوصف بأنه هوليوودي، على عكس ما كان الأمر بالنسبة إلى من سبقنها من الممثلات، مثل هند رستم ونادية لطفي ومديحة يسري. كانت بالأحرى على صورة ما يريد الشعب لفاتن حمامة أن تكونه: الحبيبة الغريبة، الجارة المشتهاة، الأخت المحرمة.(١٠)

ربما يتسم هذا الكلام عن سعاد حسني كسندريلا الشاشة العربية ببعض الرومانسية، ولكن سواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه الآراء، أعتقد أن الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا المضمار هي: كيف عبرت سعاد حسني عن قيم مثل الحرية والعدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص وأهمية العمل للمرأة، والتي كانت آخذة في التبلور في المجتمع المصري في الستينيات؟ وكيف عاصرت سعاد حسني في أفلامها اضطراب هذه القيم والأفكار مع بداية السبعينيات والحركة السياسية الهامة التي كانت سمة أساسية من سمات مجتمع السبعينيات؟ وما الذي استطاعت أن تقدمه في الثمانينيات لتعكس الانهيار والانكسار المعنوي والاجتماعي الذي كانت تعيشه فتاة الطبقة الوسطى؟ إذا نظرنا إلى نماذج من أفلام سعاد حسني على مدار ثلاثة عقود ربما نستطيع رصد كيف أنها استطاعت تجسيد أدوار متنوعة لفتاة الطبقة الوسطى والصراعات التي مرت بها في

ظل هذا المجتمع المتقلب.

ففي أفلام مثل «السبع بنات» من إخراج عاطف سالم عام ١٩٦١، و«الأشقياء الثلاثة» من إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٢، و«عيلة زيزي» من إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٣، و«للرجال فقط» من إخراج محمود ذوالفقار عام ١٩٦٤، و«صغيرة ع الحب» من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٦٦، و«الزواج على الطريقة الحديثة» من إخراج صلاح كريم عام ١٩٦٨، نجد سعاد حسني في أدوار كوميدية أو ميلودرامية خفيفة تعبر عن فكرة الحرية والاستقلال التي يجب أن تتمتع بهما الفتاة المتعلمة في المجتمع الحديث. نراها تخطئ أحيانا في تقديراتها عن الحب والعلاقات العاطفية والزواج ولكنها عادة ما تصحح مسيرتها في نهاية الفيلم لكي تتواءم مع القيم التي كان مجتمع الطبقة الوسطى يتبناها.

فالحب يجب أن يكون متكافئاً والإخلاص سمة أساسية فيه، والعمل هام للمرأة من أجل بناء المجتمع الجديد وهي نصف المجتمع وفرصها متكافئة مع الرجل، والأهل يجب أن يقفوا إلى جانب أبنائهم ويقدموا لهم النصح الرشيد. ولم تصبغ هذه الأفلام أي صبغة سياسية أو دينية معينة، حيث أنها كانت أفلاماً اجتماعية في المقام الأول. إذن، كانت هذه الأفلام متوائمة تماما مع شعارات الفترة الناصرية والتمسك بمنهج «الاعتدال» في كل شيء، أي لا يمين ولا يسار.

ولكن عندما نبدأ النظر إلى أفلام مثل «نادية» من إخراج أحمد بدرخان، و«شيء من العذاب» من إخراج صلاح أبو سيف، و«بئر الحرمان» من إخراج كمال الشيخ، وكلها قدمت عام ١٩٦٩، نجد نموذجاً آخر لفتاة الطبقة الوسطى. لعبت سعاد حسني في «نادية» شخصيتين لأختين توأمين - منى ونادية - ولكنهما مختلفتان تماما في أفكارهما وطموحاتهما. منى منطلقة ومرحة واجتماعية ومحبة للصخب والأصدقاء، ونادية تحب العزلة والهدوء. منى تحب خطيبها وتود الزواج منه، ونادية تحب أحد الأعضاء في النادي (أحمد مظهر) ولكنه لا يحس بها ولا يعرفها. تتعرض نادية لحادث مؤسف يؤدي إلى تشوه في رقبتها يجعلها تلبس ايشارباً طوال الفيلم حتى تخبئه وتفقد الأمل في أن يحبها أحد. بعد موت الأب، تسافر منى ونادية مع أمهما الفرنسية إلى فرنسا وهناك تموت منى بعد أن تكون قد أقنعت نادية بضرورة مراسلة حبيبها. يأتي هذا الحبيب في نهاية الفيلم إلى فرنسا ويتعرف على نادية ويحبها. إذن، نرى أن فيلم نادية يناقش فكرة القدرة على التعبير عن الحب والثقة فيه في الأساس. هل من حق الفتاة، حتى لو كان بها عيب جسدي، أن تنطلق في الحياة وتعبر عن حبها بثقة؟ كانت منى هي المؤمنة بهذه الأفكار وأقنعت نادية بها تدريجيا. لماذا ماتت منى في الفيلم؟ يظل هذا السؤال حائرا. أما أهمية الفيلم في رأيي فتتمثل في مقدرة سعاد حسني على لعب دورين مختلفين في الأداء ولكن تربط بينهما فكرة أساسية في المضمون وهي الإيمان بالحب بشكل مطلق.



لقطة من فيلم «موعد على العشاء» مع الفنان احمد زكي

هي فكرة رومانسية، نعم، ولكنها كانت سائدة جدا في المجتمع آنذاك وكان هذا النوع من الحب هو ما تصبو إليه فتيات مثل منى ونادية.

في «بئر الحرمان»، كانت هناك تنويعة أخرى على لعب دورين متناقضين، ولكن هذه المرة لفتاة واحدة. فناهد فتاة متعلمة ومثقفة ومحافظة وتحب خطيبها ويخططان للزواج. أما في الليل، فهي فتاة أخرى تسمي نفسها ميرفت، فتاة متحررة وتلبس ملابساً كاشفة وتسهر في النوادي الليلية وتعاشر الرجال. تعاني ناهد من شيزوفرينيا نكتشف في نهاية الفيلم أنها نتجت عن عقدة حدثت لها في طفولتها بسبب مشاكل بين والديها. تكتشف ناهد هذه الحقائق في النهاية بمساعدة طبيب نفسي، ويسامحها أهلها وخطيبها ويتزوجان في النهاية. كانت هناك الكثير من الأفكار السطحية في الفيلم مثل معالجة الطبيب لناهد وحله لمشكلتها في جلسة واحدة، وعدم التعمق كفاية في ما سبب لها هذا المرض النفسي. لكن ما أراه هاما في هذا الفيلم هو فكرته. فعادة ما كانت البطلة في الأفلام القديمة تقتل نفسها أو يقتلها أحد أفراد عائلتها إذا ما اكتشفوا ما يطلق عليه المجتمع التفريط في العرض. ولكن هنا نجد أن أهل ناهد وخطيبها تفهموا مشكلتها بوعي وحساسية واحتضنوها ولم ينبذوها وسمحوا

لها بفرصة أخرى في الحياة. أما الشيء الآخر المتميز في هذا الفيلم فهو أداء سعاد حسني، وخاصة في دور ميرفت. لقد تفهمت تماما أبعاد هذه الشخصية التي تعاني من ازدواجية حادة وعندما أيقنت ما فعلته ميرفت من سهر وسكر وعربدة، تألمت كثيرا ولم تصدق نفسها، ولكن رغبتها في الحياة كانت أقوى. وهكذا، عاشت ناهد وفتحت صفحة جديدة في ظل مجتمع كان يبدو أنه يسمح آنذاك بمساحة من التسامح والحرية.

أما في «شيء من العذاب»، فنرى سلوى تقتحم شقة فنان كبير (يحيى شاهين) وتروي له قصة وهمية حتى تستطيع الاختباء عنده هربا من البوليس الذي يطاردها بعد أن قتلت زوج أمها لأنه حاول الاعتداء عليها. نرى سلوى هنا الفتاة الرقيقة الحساسة تتمزق بين إحساسين: الدفاع عن حقها في الحياة إزاء جريمة اضطرت أن ترتكبها حتى لو أدى بها ذلك إلى الكذب وتلفيق القصص لتواصل هربها من البوليس، وواجبها الأخلاقي نحو هذا الرجل الكريم الذي آواها في بيته. يستمر هذا الصراع الداخلي طوال الفيلم وفي النهاية تتحرر سلوى من كلا الأمرين حيث أنه يفرج عنها ويتضح إحساسها الحقيقي ناحية هذا الفنان الذي يكبرها كثيرا في العمر حيث أنها كانت تبحث معه عن الأمان ولكنها لا تحبه كما كانت تعتقد. وفي نفس الوقت نراها تحب تلميذ الفنان (حسن يوسف) الذي كان ينحت لها تمثالا نصفه عاري (كما أشرنا سابقا). نجد هنا تنويعة أخرى على فكرة هذا التناقض الداخلي والصراع الوجودي بين الحق في الحياة والظروف الاجتماعية التي تحول بيننا وبين هذا الحق. فماذا نفعل؟ هل نستسلم ونيأس أم نواصل معركتنا مع الحياة؟ أجمعت هذه الأفلام الثلاثة على انتصار البطلة في مواجهة هذه الصعاب الاجتماعية والبدء في سلك طريق آخر جديد ربما يكون أكثر إيجابية.

ثم نجد عدة تنويعات على قصة السندريلا مرة أخرى في أفلام «الحب الضائع» لهنري بركات عام ١٩٧٠، و«خلي بالك من زوزو» لحسن الإمام عام ١٩٧٢، و«أميرة حبي أنا» لحسن الإمام أيضا عام ١٩٧٤، و«المتوحشة» لسمير سيف عام ١٩٧٩.

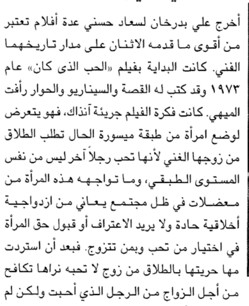
ففي «الحب الضائع»، نقابل امرأة شابة (سعاد حسني) متشوقة للحب والحنان بعد موت زوجها الشاب الذي كانت تحبه حبا كبيرا. تستضيفها صديقة طفولتها (زبيدة ثروت) في بيتها وتعيش معها وزوجها وطفلها لفترة. يقع زوج الصديقة (رشدي أباظة) في حبها وتنشأ بينهما علاقة. تظل هذه الأرملة ممزقة بين حبها وإخلاصها لصديقتها وعشقها لزوجها حتى تموت في نهاية الفيلم في حادث مأساوي. أعتقد أن ما أضعف هذا الفيلم هو نهايته الميلودرامية على الرغم من احتوائه على الكثير من عناصر القوة. ركز الفيلم على نقطة هامة وهي أن كل من الزوج والصديقة كانا مسؤولين عما ألم بالزوجة من حزن وشقاء، خاصة الزوج، وليست الصديقة وحدها كما في الكثير من الأفلام العربية التي تحاول إظهار المرأة بأنها المسؤول الأول عن مراوغة الرجل والإيقاع به. ويؤكد الفيلم هذه الفكرة في آخر مشاهده عندما ترفض الزوجة العودة إلى زوجها حين يأتي إليها مهرولاً وتكون هي وابنهما في طريقهما إلى ترك منزل الزوجية. وهكذا نرى الزوج هو الذي يتحمل المسؤولية بمفرده هذه المرة. وفي الحقيقة، أرى أن من أهم ركائز هذا الفيلم تركيزه على المشاعر المتناقضة لامرأتين تحبان نفس الرجل وهما صديقتان أيضا. فالزوجة أحست بمأزق صديقتها وحاولت التضامن معها وهي ترى مقاومتها للزوج. أما الصديقة فكانت تعيش مجموعة من المشاعر المتنافرة: الحب والندم والاشتياق والإحساس بخيانتها لصديقتها. ولذلك أعتقد أن فيلم «الحب الضائع» كان في الأساس فيلماً عن المرأة ومشاعرها.



لقطة من فيلم «اين عقلي؟» مع الفنان حسين فهمي

أما في «خلي بالك من زوزو» و«أميرة حبي أنا»، فنقابل الفتاة المتعلمة (حتى وإن كانت تنتمي إلى طبقة شعبية كما هو الحال مع زوزو) التي تنتصر على التقاليد الاجتماعية والفوارق الطبقية بإيمانها بالحب. وعلى الرغم من أن قصة الفيلمين بسيطة، إلا أنهما حاولا طرح مجموعة من الأفكار الملتبسة عن الصراع الاجتماعي الذي تواجهه البطلة. ففي «زوزو»، نرى هذه الفتاة البسيطة والذكية معاً تكافح من أجل تجاوز الفوارق الطبقية التي تسعى لإجبارها على التخلي عن حقها في التعليم والحب، ومن خلال معركتها تغير أفكار ومفاهيم من حولها حتى يؤمنوا بقضيتها. وفي «أميرة حبي أنا»، نجد أميرة التي

تود الارتباط بحبيبها بشكل علني وتقاوم محاولاته من أجل الحفاظ على سرية علاقتهما بسبب خوفه من تطليق زوجته ونفوذ أبيها. ومرة أخرى، نجد أميرة تقاوم وحدها مفاهيم رجعية كثيرة عن الحب والزواج والحرية. وأرى أن الفيلمين جاءا ليعبرا عن قوة المرأة التي لا سند لها والتي يفترض المجتمع خطأً أنها ضعيفة ولكنها تثبت أنها الأقوى في محاولتها تجاوز الازدواجية الأخلاقية والطبقية السائدة في المجتمع. وقد جاء هذان الفيلمان في فترة كانت مصر فيها تغلي سياسيا واقتصاديا. كانت حركة الطلبة في الجامعات والمظاهرات في الشوارع والميادين على أشدها، وكانت الحركة الإسلامية أيضا متأججة، والحركة العمالية في فترة انتعاش سياسي، ثم جاءت حرب ١٩٧٣، وتتابعت الأحداث السياسية فيما بعد مرورا بانتفاضة ١٨ و١٩ يناير عام ١٩٧٧، ثم كامب ديفيد في ١٩٧٩. كان هذا حال مصر في تلك الآونة، ولذلك ربما تعرض الفيلمان لنوع من الظلم بسبب تقديمهما في فترة كتلك، وربما كانا قد نالا الاهتمام الذي يستحقانه لو أنهما عرضا في وقت آخر. فقد انتقد الكثيرون آنذاك صلاح جاهين كونه شاعراً سياسياً عظيماً ويأتي ليقدم أفلاماً بعيدة تماما عن السياسة في زمن المدّ السياسي! ولكن يجب أن نعترف أن من أهم عناصر القوة في الفيلمين كان بالفعل سيناريو وحوار صلاح جاهين والاستعراضات الشيقة التي احتوت إطار القصة وأضافت إليها حيوية سينمائية.



فهما في الواقع فيلمان استعراضيان في المقام الأول ولذلك لا أعتقد أنه يجب تحميلهما أكثر مما أرادا أن يكونا.

ثم نصل إلى فيلم «المتوحشة» الذي إذا ما قارنّا نهايته المأساوية ومصرع البطلة بهية بالنهاية السعيدة في «زوزو» سنجد أن موضوع «الهزيمة» في الحب هو الوجه الآخر للعملة الذي تعرضت له سعاد حسني في العديد من أفلامها بداية ربما بفيلم «القاهرة ٣٠» لصلاح أبو سيف عام ١٩٦٦. نجد تيمة «الهزيمة» هذه في أفلام لاحقة مثل «غروب وشروق» لكمال الشيخ عام ١٩٧٠، و«الاختيار» ليوسف شاهين عام ١٩٧١، وأفلام علي بدرخان كما سنرى لاحقا، و«موعد على العشاء» لمحمد خان عام ١٩٨١. في هذه الأفلام، نجد البطلة تصارع من أجل التمتع بحب حقيقي ولكن ظروف كثيرة في المجتمع تحرمها من ذلك: الخوف والفقر في «القاهرة ٣٠»، الظروف السياسية المضطربة في «غروب وشروق»، الحيرة والتناقض الداخلي في «الاختيار»، الزوج المريض بعقدة الرجولة في «موعد على العشاء»، والغيرة التي يمكن أن تؤدي إلى القتل في «المتوحشة». فكما أن هناك انتصارات هناك أيضا هزائم وانكسارات. ولقد استطاعت سعاد حسني في كل هذه الأدوار المختلفة أن تظهر الكثير من المشاكل التي يمكن أن تعيشها امرأة الطبقة الوسطى بالتحديد في هذا البحر المتلاطم الأمواج وفي تلك الفترة من تاريخ مصر المتسمة بالإيقاع السريع جدا في تحولاتها السياسية والاقتصادية.

سعاد حسني وعلي بدرخان

أخرج علي بدرخان لسعاد حسني عدة أفلام تعتبر من أقوى ما قدمه الاثنان على مدار تاريخهما الفني. كانت البداية بفيلم «الحب الذى كان» عام ١٩٧٣ وقد كتب له القصة والسيناريو والحوار رأفت الميهي. كانت فكرة الفيلم جريئة آنذاك، فهو يتعرض لوضع امرأة من طبقة ميسورة الحال تطلب الطلاق من زوجها الغني لأنها تحب رجلاً آخر ليس من نفس المستوى الطبقي، وما تواجهه هذه المرأة من معضلات في ظل مجتمع يعاني من ازدواجية أخلاقية حادة ولا يريد الاعتراف أو قبول حق المرأة في اختيار من تحب وبمن تتزوج. فبعد أن استردت مها حريتها بالطلاق من زوج لا تحبه نراها تكافح من أجل الزواج من الرجل الذي أحبت ولكن لم تستطع الارتباط به لأن والدها عارضا هذا الزواج من قبل. تصر مها على نقطة اللاعودة فتترك منزل والدها بعد الطلاق وتعيش في «بنسيون» حتى تستطيع الحفاظ على استقلاليتها ولكي تواصل المعركة. ولكن إلى أي مدى ستستطيع مها الصمود؟ نراها هنا تكافح وحدها على جبهات كثيرة لتنقذ حبها وسط أناس ينظرون لوضعيتها بنوع من الإدانة والاتهام ويشهّرون بسمعتها ويمارسون عليها ضغوطاً شديدة للحول بينها وبين الارتباط بحبيبها. فالمعركة هنا هي معركتها في الأساس وهي تحاول كسبها بشتى الطرق وبقوة وإصرار. ولكنها تكتشف من خلال هذه التجربة أن حبيبها ليس بنفس

قوتها وأنه لن يستطيع الصمود. ونرى مها في المشهد الأخير تنظر نظرة رهيبة في عيني الدكتور(محمود المليجي) رئيس حبيبها في المستشفى – نظرة ملؤها الشفقة والأسى من ناحية، ولكن أيضا الحنين إلى الحب الذي كان ولن يعود مرة أخرى أبدا. فيلم جميل وفكرة هامة تعرّي هذا الكمّ الهائل من الازدواجية في مجتمعنا. وقد لعبت سعاد حسني باقتدار شديد دور المرأة التي تجابه وحدها كل هذه التناقضات والانفعالات.

وإذا كانت فكرة فيلم «الحب الذى كان» تتعرض لمعركة امرأة تبحث عن الحب الحقيقي في مجتمع رجعي، نرى أن الأفلام التي تلت هذا الفيلم – الأفلام التي جمعت بين سعاد حسني وعلي بدرخان – قد دارت أساسا حول مسألة «القهر» بمضمونه الشامل وقدمت تنويعات متعددة عليه: قهر المرأة والظلم الذي يمكن أن يقع عليها لمجرد أنها «امرأة» تعيش في مجتمع ينكر عليها أبسط الحقوق في الحب والحياة والاختيار؛ القهر النفسي والمعنوي وانهزام القيم النبيلة بسبب ما يحدث في المجتمع من تحولات سياسية واقتصادية؛ قهر المعتقلات والسجون والتعذيب؛ قهر الفقر والجوع والحرمان؛ وقهر الوحدة والعزلة والاغتراب في مجتمع يتخبط بعنف في تناقضاته الطبقية.

جاء فيلم «الكرنك» عام ١٩٧٥ ليظهر مدى النضوج الفني الذي كانت قد وصلت إليه سعاد حسني. كان هذا الفيلم واحداً من أكثر الأفلام جرأة في تاريخ السينما المصرية وهو لا يعرض في التليفزيون المصري بسبب جرأته في كشف فداحة الظلم ووسائل التعذيب الشرسة التي مورست على أناس كثيرين في معتقلات الدولة الناصرية، والتي ما زالت تميز السجون في مصر حتى الآن وإن بطرق وأساليب أكثر شراسة ووحشية بكثير. فلأول مرة نرى مشهد اغتصاب لامرأة على شاشة السينما المصرية. وهل يمكن أن ننسى مثلا النظرة الرهيبة التي تلقيها سعاد حسني (زينب) على حبيبها نور الشريف (اسماعيل) بعد أن تم الاعتداء عليها في المعتقل لكي تعترف على زملائها، وكيف كانت هذه النظرة تعكس الإحساس بأن همّ زينب الأكبر الذي أصابها بالألم والعذاب ليس ما ألمّ بها جسديا ومعنويا من إهانات وانتهاكات فقط، ولكن إحساسها بشعور اسماعيل بألم العجز لأنه لم يستطع إنقاذها من بين أيدي زبانية التعذيب؟ يسمي الناقد كمال رمزى هذه النظرة «فعل شفقة على اسماعيل لا على زينب».(١١) اضطرت زينب بعد هذا الحدث المخيف أن تتجسس على زملائها من أجل الإفراج عن اسماعيل وبذلك فهي تفقد احترامها لنفسها تماما. ثم نكتشف فيما بعد أن إرادة زينب في التغلب على هذه الهزائم كانت أقوى من الحزن والألم واليأس، فنراها تكمل مشوارها التعليمي وتتخرج من الجامعة وتصبح طبيبة. وفي نهاية الفيلم، نراها تقابل اسماعيل بعد انفصال طويل وتأخذ بيده ويبدآن معا صفحة جديدة كانت مصر فيها تبدأ هي أيضا صفحة جديدة بعد حرب ١٩٧٣.

هذا النوع من الصراع هو السمة التي غلبت على جميع أعمال علي بدرخان وسعاد حسني في رأيي. فدائما ما نرى في أفلامهما نقطة صراع عنيفة تولدها التناقضات التي تغلف حياة الناس، والمشكلة تكمن في أن الناس إما يحاولون تجاهل هذه التناقضات أو التعايش السلمي معها، حتى يحدث شيء عنيف يهز هذه الأركان الثابتة ويدفع الناس دفعا لرؤية واقع الحال بوضوح. يحاول المخرج إبراز هذا التناقض بما لديه من وسائل فنية وكشف مدى حدة الهزيمة والانكسار (وأحيانا الموت) الذي يمكن أن يلحق بالإنسان في مجتمع يتمزق بالصراع الطبقي والتناقضات الاجتماعية الحادة. وفي محاولته الجادة تلك، يحاول أن يخرج كل الطاقات الإبداعية لممثليه. فنجد أن «الصراع هنا داخلي، وضد قيم المجتمع المتحجرة لا ضد الشر وحده».(١٢)

وفي عام ١٩٧٨، نرى علي بدرخان وسعاد حسني يقدمان تحفتهما السينمائية «شفيقة ومتولي» وهو الفيلم الذي كتب له القصة أحمد شوقى عبد الحكيم، وكتب السيناريو والحوار صلاح جاهين. والجدير بالذكر هنا، كما تقول عرب لطفى، أن هذا الفيلم كان قد بدأه المخرج سيد عيسى وأنجز فيه الكثير ولكن بسبب ظروف ما لم يكمله وأكمله فيما بعد على بدرخان. يحكي الفيلم عن قصة أخوين فقيرين – شفيقة (سعاد حسني) ومتولي (أحمد زكي) – يتعرضان للذل والقهر من قبل مراكز القوى آنذاك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إبان حفر قناة السويس. كان العسكر في ذلك الوقت يأخذون شباب القرى لتجنيدهم في حفر القناة، وقد كان متولي أحد هؤلاء الشباب الذي ترك أخته وجده المريض بدون عائل. ثم نرى كيف تحولت شفيقة إلى عاهرة بسبب الفقر والعوز حتى تتعرف على الطرابيشى بيه (أحمد مظهر) وتصبح عشيقته. ومن خلال علاقتها بالطرابيشي، ومن قبله ابن العمدة الفاسد دياب (محمود عبد العزيز) الذي يوهمها بأنه يحبها فتهرب معه من

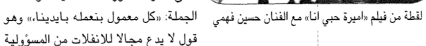
القرية، ثم واقعة اغتصابها فيما بعد، تبدأ شفيقة في الرؤية بوضوح حتى تكتشف أن الطرابيشي الذي وثقت به ما هو إلا عميل قذر للإنجليز ومقاول أنفار يبيع الشباب (مثل شقيقها متولي) للحكومة ويقبض الثمن. ثم يظهر أفندينا (جميل راتب) في الصورة، والذي يطلب من الطرابيشي أن يترك له شفيقة، فيسلمه ذلك الأخير «ملكية» شفيقة.

ولكن شفيقة تكون قد استوعبت الدرس ويتضح لها أنها أصبحت في مواجهة مباشرة مع الطرابيشي وأفندينا وأمثالهما بل طبقتهما كلها. وفي واحد من أقوى مشاهد الفيلم تغني سعاد حسني أغنية «بانوا» وترقص على أنغامها (وهي من تلحين كمال الطويل). وتأتي هذه الأغنية كنوع من الإدانة والاتهام العنيف لطبقة الطرابيشي بأكملها، فتقول فيها: «بانوا بانوا بانوا/على أصلكو بانوا/ والساهي يبطل سهيانه/ ولا غِنى ولا صيت/ دولا جنس غويط/ وكتاب ما يبان من عنوانه/بانوا أيوة بانوا . . . وعرفنا سيد الرجال/ عرفنا عين الأعيان/ من برة شهامة وأصالة وتشوفه تقول أعظم انسان/ إنما من جَوة يا عينى عليه/ بياع ويبيع حتى والديه/ وأهو ده اللي اتعلمناه على ايديه/ القهر وقوة غليانه/ أيوة بانوا . . .».

وعندما نرى سعاد حسني ترقص على أنغام هذه الأغنية ونشاهد تعبيراتها عن قرب نتبين فداحة الانهيار الداخلي والهزيمة اللذين تعكسهما تعبيرات هذه الفنانة. إنها ترقص هنا بحرقة ومرارة وألم كالطير المذبوح، إن جاز التعبير، وتغني وكأنها تقطر دما ودموعا. تعبيرات وجهها وجسدها وصوتها تقول ما لا يمكن أن تقوله الكلمات. لقد كانت أغنية ورقصة «بانوا» هما ذروة الحدث في هذا الفيلم، حيث نرى شفيقة تقرر الرجوع إلى قريتها بعد ذلك لتنتظر متولي وتواجهه، تواجه مصيرها. وتُقتل شفيقة في نهاية الفيلم، ليس على يد متولي الذي لم يهُن عليه قتلها، ولكن على يد أحد أعوان الطرابيشي لأنها بالطبع تعرفت على أسراره وكان يجب أن تموت. ماذا يعني مقتل شفيقة هنا في حين أن الطرابيشي وأعوانه ما زالوا أحياءً يعيثون في الأرض فسادا؟ هل يعني مقتلها هزيمة أمة ووطن؟ هل يعني أن مصير هؤلاء الناس من طبقة شفيقة ومتولي وغيرهما هو الموت والهلاك والذل والقهر؟

تظل التساؤلات كثيرة وعلامات الاستفهام هائمة. يقول لنا الراوي في نهاية الفيلم ونحن نرى متولي يحمل جثة شفيقة ويمشي بها في القرية: «سَوا كده أو كده شالها في أحضانه/ ودموعه تجرى كبحر النيل وفيضانه/ يبكى عليها وعليه وعلى بنات الناس اللي تبيع عرضها فى القحط وزمانه/ القصد . . . لما بلد تنعرض للبيع بجملتها، تنباع رعيتها قطاعي، وبالملاليم.»

يأتي فيلم «شفيقة ومتولي» كإدانة عميقة وعنيفة لأزمنة القهر والظلم كلها، والجميل في الموضوع أنه يمكن أن ينطبق على كافة عصور الظلم والفساد. وقد أتى الفيلم كالملحمة من الناحية البصرية – الملابس والألوان والأغاني والرقصات – كلها كانت رائعة ومتناغمة. وقد ساعد على ذلك كون القصة مأخوذة عن حكاية شعبية تُروى على لسان راوي (صوت صلاح جاهين) وتتخذ من القرية مكانا لأحداثها، وتركز على مجموعة من الغجر الذين يلفون في الموالد بأغانيهم ومواويلهم التي يسترزقون منها. لم تُشعرنا شفيقة في أي وقت أنها ضحية، بل كانت من القوة بحيث أنها حولت إحساسنا بالظلم الذي وقع عليها وعلى متولي وعلى هذه الطبقة من البشر إلى إدانة صريحة لكل الجبابرة والفاسدين على مدار العصور. كانت شفيقة تردد هذه الجملة: «كل معمول بنعمله بايدينا،» وهو قول لا يدع مجالا للانفلات من المسؤولية حتى لو كانت تحت تأثير القهر والفقر.


لقطة من فيلم «اميرة حبي انا» مع الفنان حسين فهمي

يرى الناقد ناجي فوزي في كتابه قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية أن فيلم «شفيقة ومتولي» اجتمعت فيه فكرة الملحمة بمعناها الواسع، فيقول:

تدور دراما «شفيقة ومتولي» حول مضمون ذلك الموال الشعبي المصري الضارب بجذوره في أدبيات الجنوب المصري، أدبيات الصعيد، وعلى وجه التحديد إحدى بلاده المشهورة، حيث ينتمي الأخوان «شفيقة ومتولي» إليها، وهي مدينة جرجا . . . وفي نفس الوقت، فإن قصة «شفيقة ومتولي»، وهي تنتمي إلى الموال الشعبي، بما يعنيه ذلك من عناصر ذات طابع «فلكلوري»، لا بد أن تمس تفاصيل القصة، إلا أنها ترتبط أيضا بعناصر تاريخية ذات وقائع حاسمة في التاريخ المصري

بصفة عامة، وهي وقائع حفر قناة السويس خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما صاحبها من ملابسات صاخبة، ليس أقلها القبض على رجالات مصر وشبابها في القرى والنجوع وسوقهم لتسخيرهم في حفر القناة. وليس أقلها أيضا تعرض هؤلاء الرجال للفناء بالألوف تعذيبا أو جوعا وعطشا، عوضا عن عشرات الألوف الذين يفنون بسبب الأوبئة. ومن جهة أخرى، فإن مضمون الرواية الشعبية يشير بوضوح إلى أنه إذا استحل الخديوي «سبي» الرجال لحفر القناة، فهل نعجب عندما يستحل آخرون سبي أعراض نسائهم في غيابهم؟(١٣)

وفي رأي فوزي فإن ما يزيد من كون الفيلم ملحمة هو الحركة الصاخبة والكثرة العددية للممثلين، ويطلق على ذلك كله ما يرتبط تاريخيا «بساحة الوغى، بما تعنيه من اتساع مكاني (بلا حدود أحيانا) يصحبه ازدحام عددي (بلا حدود غالبا»).(١٤) ويضيف: «وإذا كانت أول ملامح العمل الملحمي بصفة عامة أن بدايته تدل على الحدث الجلل الذي سيقع» فإن فيلمنا يبدأ بمثل هذه البداية الملحمية بالفعل، فها هم عسكر الترك يغيرون على القرية الوادعة بخيولهم وأسلحتهم وأسواطهم وأغلالهم ليسوقوا رجالها عبيدا سخرة لحساب الحكام الترك . . . »(١٥) ثم يشير فوزي إلى مقالة لرفيق الصبان عن الفيلم يصف فيها بداية الفيلم الملحمية بقوله إن فنان الفيلم «يجعلنا نرى أول ما نرى وجه شفيقة مرتسما في ماء الترعة، وما أن يصل الجنود على خيولهم باحثين عن الرجال لجرهم إلى الجهادية، حتى تضطرب الصورة في الماء ويضيع الوجه المرتسم السعيد . . .»(١٦)

وهكذا، فقد شكل فيلم «شفيقة ومتولي» نقطة هامة جدا في مسيرة السينما المصرية ولا نبالغ إن قلنا إنه يعتبر مرجعاً فنياً وتاريخياً شديد الأهمية لأي مهتم بهذه السينما.

وبعد ثلاثة أعوام على تقديم «شفيقة ومتولي»، أي في عام ١٩٨١، ننتقل نقلة نوعية أخرى أو إلى تنويع جديد على مسألة «القهر» في فيلم آخر يجمع بين سعاد حسني وعلي بدرخان هو «أهل القمة». يلخص ابراهيم العريس مضمون فكرة هذا الفيلم بقوله:

في واحدة من آخر لقطات فيلم «أهل القمة» الذي اقتبسه علي بدرخان عن رواية لنجيب محفوظ، هناك نهاية سعيدة وعروس وعريس وعدد من المدعوين، كما يجدر بالفيلم الجماهيري أن يكون. ولكن المشكلة تبدو واضحة مع التعبير الذي ارتسم على وجه العروس: حزن واستسلام مذهلان، لا يمكن لهما أن يعكسا فرحة العثور على فارس الأحلام والاقتران به. كانت تعابير سعاد حسني واضحة: إنها تعابير الهزيمة. فهذا الزواج يأتي هزيمة شخصية لها: لقد تزوجت لصا من لصوص الانفتاح، ليس لأنها تحبه (على رغم أن نور الشريف هو الذي يلعب الدور) بل لأنه كاد يفوتها قطار الزواج، ولم تعد راغبة في أن تعيش عالة على أخيها ضابط الشرطة (عزت العلايلي) الذي تضطهدها زوجته. ولئن كان نور الشريف قد رغب في الزواج منها ليصاهر الضابط، فلا بأس، فهو خير من ألا تتزوج أبدا. في الماضي كان المهندس أو الطبيب أو المحامي فتى الأحلام. أما الآن فلص الانفتاح هو الحل.

نعرف أن فيلم «أهل القمة» الذي عرض أوائل الثمانينات افتتح تيارا كبيرا من سينما الواقعية الجديدة في مصر، يحكي عن العصور المصرية الجديدة. لكنه كان أكثر من ذلك، فيلما عن المرأة المصرية الجديدة وعن المعركة الخاسرة التي خاضتها.(١٧)

نعم، لقد كان فيلم «أهل القمة» يؤرخ لفترة زمنية امتلأت بالتناقضات والصراعات على كافة المستويات في المجتمع المصري، وهي فترة الانفتاح الاقتصادي التي بدأت أوائل السبعينيات وما زالت آثارها الكارثية ممتدة حتى الآن. رأينا في هذا الفيلم مجتمعاً ممزقاً تحت وطأة انهيار نظام قيمي وأخلاقي لم يعد موائما للظروف ومحاولا في ذات الوقت التشبث بنظام جديد يهين ويهزم كل أركان ذلك المجتمع القديم ويعري تناقضاته بشكل صارخ. عبر عن ذلك ثلاثة ممثلين أساسيين في الفيلم: سعاد حسني وعزت العلايلي ونور الشريف. لم تستطع الفتاة سهام (سعاد حسني) مقاومة كل الأشياء التي تدفعها دفعاً لقبول الزواج من لص الانفتاح والارتباط بهذه الطبقة الناشئة في المجتمع المصري آنذاك. فهي فتاة من أسرة متوسطة الحال تعيش هي وأمها في بيت خالها الضابط (عزت العلايلي) بعد تهدم منزلهما. تعاني الأم وابنتها من معاملة زوجة الخال الفظة والتي تعيّرهما دائما بحاجتهما إليها وإلى مأوى. تتمنى الأم من كل قلبها أن تتزوج سهام حتى تنتقلان معا إلى بيت آخر. وهكذا، فالزواج أصبح حلا لمشكلات اقتصادية وضرورة اجتماعية ملحة بغض النظر عن ماهية الزوج طالما أنه غني. تتعرف سهام على زعتر النوري (نور الشريف) وهو من الأغنياء الجدد في زمن الانفتاح. هي متعلمة

وهو غير متعلم: هي من طبقة متوسطة متواضعة وهو في الأصل نشال: هي تحلم بزوج متعلم ومثقف وهو على عكس ذلك تماما، ومع كل ذلك توافق أن تتزوج منه في نهاية الفيلم. ربما يشكل هذا الزواج نوعاً من الصدمة للمشاهد، ولكنه أتى في إطار واقعي تماما ليبين مدى الانهيار الاجتماعي الذي وصل إليه المجتمع المصري، بالإضافة إلى رصده للتحولات التي كانت تعصف بالطبقة الوسطى وقيمها آنذاك وكذلك صعود طبقة الأغنياء الجدد - أو أهل القمة الجدد - والقيم الصاعدة مع هذه الطبقة. وقد عبرت سعاد حسني في دور سهام عن كل هذا التمزق والغليان الذين كانا يموران في نفس فتاة الطبقة الوسطى في ظل هذه التغيرات الاجتماعية والاقتصادية العنيفة. عبرت عن كيف أن الزواج أصبح شرطا موضوعيا للبقاء في مجتمع لا يرحم ولا يتعاطف مع امرأة بسيطة الحال يمكن أن تصبح «عانس» بعد بضع سنوات إن لم تستغل الفرصة المواتية وتتزوج، حتى إن كان هذا الزواج يشكل نفيا تاما لكل قيمها الأخلاقية.

أعتقد أن أهمية فيلم «أهل القمة» يكمن في غوصه في تناقضات مرحلة بعينها وفي طرحه للعديد من التساؤلات والأفكار عن ماهية التركيبة الاجتماعية الجديدة للمجتمع المصري وأي طريق يسلك. فالفيلم ربما يكون - كما يقول رفيق الصبان في كتاب له بعنوان الظلال الحية «صرخة رهيبة في وجه هذا المجتمع».(١٨)

ويضيف أنه برغم كل هذه الآلام إلا أننا لا نستطيع أن ندين زعتر النورى إدانة كاملة لأننا نحن الذين صنعناه، ولا نستطيع توجيه اللوم لسهام برغم استسلامها «لأن مأساتها ربما كانت جزءاً من مأساتنا، فنحن أيضا نستسلم وننهزم كل يوم، وأحيانا دون أن نجد لأنفسنا مبررات».(١٩)

وبعد هذه الهزيمة النكراء للقيم والمبادئ نجد سعاد حسني وعلي بدرخان ينتقلان بنا إلى نوع آخر من الهزيمة والقهر، ألا وهو قهر الجوع والفقر في فيلم «الجوع» الذي أنتج عام ١٩٨٦ عن قصة من ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ واشترك في كتابة السيناريو والحوار له علي بدرخان ومصطفى محرم وضياء الميرغنى. لم يكن دور سعاد حسني كبيراً في هذا الفيلم، ولكنه كان طاغياً ومؤثراً. تدور فكرة الفيلم حول مجتمع حارة قاهرية في ثمانينيات القرن التاسع عشر وخصوصا في عام ١٨٨٧ (قرن كامل قبل اندلاع الانتفاضة الفلسطينية الأولى في عام ١٩٨٧). يترأس الحارة فتوة له من القوة العضلية والأعوان ما يجعله قادرا على فرض إرادته على أهل الحارة. وعندما يتصدى له أي شخص، فهو يهزمه ويعذبه. وتظل الحارة المدقعة الفقر تغلي في ظل هذا الصراع حتى يتجمع أهلها في النهاية ويقررون التخلص من الفتوة واختيار مصيرهم بأنفسهم. إنها قصة ربما تكررت كثيرا على شاشة السينما المصرية، ولكن الفرق الذي يحدثه بدرخان هنا هو كيفية معالجة هذا النوع من «الصراع» بين القوة والضعف، وبين الواقع والأسطورة.

يقول الناقد سامي السلاموني في كتابه مقالات في السينما المصرية عن فيلم «الجوع»:

إن أهم ما في السيناريو... هو هذا الفهم للمضمون الاجتماعي «للحرافيش». فهو صراع بين الأقوياء والضعفاء، والأغنياء والفقراء، ولكنه يلتقط هذا الخيط فقط من بعيد لينطلق به إلى رؤيته الخاصة التي يمكن أن نقول انها رؤية جديدة ومستقلة تنتمي لعلي بدرخان أكثر مما تنتمي لنجيب محفوظ.

وهذه هي وظيفة السينما عندما تتعامل مع نصوص أدبية، أن تطورها وتفسرها تفسيرا معاصرا أكثر إلحاحا وإلا ظلت مجرد تاريخ. ولذلك فإن الفيلم الذي يبدأ بلافتة «القاهرة ١٨٨٧» لا يتعامل مع هذا الماضي إلا ليستخلص ويحذر من دلالاته على الحاضر بل والمستقبل.

والحارة الفقيرة التي يتحدث عنها الفيلم هي شريحة لمجتمع كامل في ظروف تاريخية معينة يمكن أن تتكرر. ولذلك فالفكرة المطلقة لا ترتبط بزمن محدد، والدلالة السياسية للفيلم قوية جدا. فهو يتحدث عن علاقة الأقوياء بالضعفاء ليقول إن الضعفاء هم الذين أصبحوا كذلك حين ارتضوا الذل والخضوع لجبروت «الفتوات» دون أن يحاولوا التمرد تحت وهم الخوف واستحالة تغيير الواقع. ولكن أول مواجهة حقيقية بين فرج الجبالي (محمود عبد العزيز) العربجي الفقير الصعلوك «وفتوة» الحارة أسفرت عن انتصار الصعلوك وسقوط وهم القوة التي لا تهزم. فالمشكلة إذن أن فقراء الحارة لم يجربوا المواجهة أبدا.(٢٠)

ولكن عندما يصعد هذا الصعلوك إلى السلطة يتحول بالضرورة

إلى ديكتاتور وتظهر مع الوقت انحيازاته الطبقية، وهذه دلالة سياسية أخرى قوية في الفيلم. فالصراع هنا هو صراع مصالح اقتصادية في المقام الأول، والزعامة - حتى وإن كان بطلها زعيما شعبيا - لها أهداف اقتصادية قبل أن تكون سياسية.(٢١) فعندما تحدث المجاعة في الحارة ويخبئ التجار السلع في المخازن ليجوع الناس أكثر حتى ترتفع أسعارها، يظهر بوضوح انحياز فرج الجبالي للتجار وهذه الطبقة من الناس فتسقط دعاواه في تحقيق العدل والمساواة كلها دفعة واحدة. وهنا يظهر نموذج آخر للبطل الشعبي - جابر الجبالي (عبد العزيز مخيون) - وهو أخ غير شقيق لفرج وعكسه تماما في كل شيء: فهو حداد فقير هزيل ليس له أي قوة جسدية. يظهر هذا البطل ليلعب دور «روبين هود» الذي يسرق من مخازن الأغنياء ليطعم الفقراء.

وهنا يركز الفيلم على قوة الوهم والأسطورة عند الناس، فهم يتصورون أن فرج الجبالي رمز العدل والقوة القديم قد عاد إلى الحياة لينقذهم من الهلاك بينما يؤكد الفيلم أن أية أوهام أو أساطير لن تنقذهم وأن هذا الملاك الغامض الذي يوزع عليهم الطعام متسترا بالظلام لا علاقة له بالخرافة وإنما هو مجرد رجل بسيط منهم ولكن قرر أن يتحرك وأن يفعل شيئا.(٢٢)

تقوم سعاد حسني هنا بدور زبيدة بائعة البطاطا الفقيرة والتي تم انتهاك عرضها من قبل الفتوات وتقع فيما بعد هي وجابر في الحب ويتزوجان. يقول الناقد سمير فريد عن دور سعاد حسني هنا: «لقد جسدت بأقل الوسائل العذاب الداخلي المروع لفتاة فقيرة، ولكن ذات كبرياء عظيمة، يغرر بها فتطلب الزواج يأسا من وجود الحب، ثم تجد نفسها في أعماق الحب الذي يأتي من خلال الألم والمعاناة».(٢٣) وتحس زبيدة بمعاناة أهل حارتها فهي واحدة منهم ويقع عليها القمع مثلهم، فتقوم بتحريضهم على عمل شيء. وأخيرا وفي ظل ظروف الجوع والفاقة يقتنع أهل الحارة بأن عليهم مواجهة هذه الجرائم بتكتلهم مع بعضهم البعض ويبدأون في إعداد أسلحتهم بقطع الأخشاب من الأشجار ليصنعوا منها عصيا. ويقارن سمير فريد نهاية الفيلم هذه ودلالتها بما حدث في فلسطين في عام ١٩٨٧ عندما حمل الشعب الحجارة الملقاة في الشوارع لمواجهة عدوهم.(٢٤)

إذن، جاء فيلم «الجوع» كنوع من النبوءة السياسية لأي مجتمع يقع تحت وطأة القهر والتعذيب وأن خلاصه لا يمكن أن يأتي من الخارج بل من الداخل ومن القاعدة، أي من خلال أكثر طبقاته تعرضا للقهر. ألا ينطبق هذا الكلام على ما نشهده في العراق وفلسطين في زمننا هذا؟ ألا ينطبق هذا على أي مجتمع يريد تحررا شاملا وحقيقيا من الظلم والجوع؟

تبع فيلم «الجوع» آخر أفلام علي بدرخان وسعاد حسني الذي ناقشناه سابقا وهو «الراعي والنساء» في عام ١٩٩١. قدم هذا الفيلم تنويعة أخرى هامة عن موضوع «القهر» وهي قضية العزلة والوحدة التي يمكن أن تعاني منها امرأة في منتصف العمر وأحاسيسها المضطربة بين فقدانها للحب والحنان من ناحية ومسؤوليتها الاجتماعية كأم بلا عائل من ناحية أخرى في مجتمع لا يرحم.

وبذلك نرى أن أفلام علي بدرخان وسعاد حسني قد دارت حول الأفكار الكبيرة في الفن والحياة، على الرغم من استخدام شخصيات نقابلها كل يوم في حياتنا المعاصرة، وأعتقد أن هذا قد شكل إنجازاً كبيراً لصالح السينما المصرية والعربية بشكل عام. عندما يتعرض مخرج لمثل هذه الأفكار والتأملات عن الحياة والحب والموت والاختيار والتي تتواصل في ذات الوقت مع الكثير من الهموم السياسية والاجتماعية والاقتصادية من خلال قصص الناس العاديين، فهي تفعل الشيء الكثير للمشاهد. إنها تجعله يفكر، ربما، في طريقة للخلاص والتحرر وتحمل مسؤولية الاختيار.

سعاد حسني ورأفت الميهي

إذا كانت أفلام سعاد حسني وعلي بدرخان قد تعرضت للأفكار الكبيرة حول ماهية الإنسان العادي في زمننا هذا بتطلعاته وأحلامه، فإن ما أضافه رأفت الميهي لعلاقة سعاد حسني بالسينما وارتباطها بالحياة المعاشة يدور حول تفاصيل خاصة جدا تربط هذا الإنسان العادي - أو لنقل المرأة على وجه الخصوص - بمشكلاتها اليومية وهمومها الداخلية وعواطفها الحميمة. وربما تكون هذه الفنانة الموهوبة قد استطاعت أن تعبر بشكل دقيق عما أراد الميهي أن يوصله من خلال قصصه.

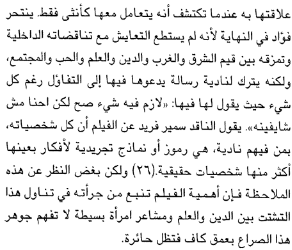
ففي حوار مع رأفت الميهي نشر في مجلة الفن السابع عقب رحيل سعاد حسني، قال عن قدرتها كممثلة:

أستطيع أن أقول إن سعاد حسني هي الوحيدة التي وصلت إلى درجة العبقرية في الأداء في السينما المصرية، ويظهر ذلك في أمرين. أولا: القدرة على التلوين، فهي برنسيسة وفلاحة وغانية وخائنة ومحبة. وثانيا: القدرة على إخفاء ذاتها. فعندما

تشاهدها في «الزوجة الثانية» لا تقول إنها سعاد حسني في دور فلاحة لأن سعاد حسني اختفت. وعندما تشاهدها في «الحب الضائع» تجدها بالفعل المرأة التي تحب زوج صديقتها وتشعر بالخيانة داخلها بينما تحب في نفس الوقت. وهي بنت الباشا في «غروب وشروق» وبنت الطبقة الوسطى الطموحة في «على من نطلق الرصاص». في كل ذلك اختفت سعاد وهي قدرة لا يملكها كثير من الممثلين.(٢٥)

كتب الميهي سيناريو وحوار خمسة من أهم الأفلام التي قدمتها سعاد حسني: «غروب وشروق» لكمال الشيخ في ١٩٧٠، «غرباء» لسعد عرفة و«الحب الذي كان» لعلي بدرخان في ١٩٧٣، «أين عقلي» لعاطف سالم في ١٩٧٤، و«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ أيضا في ١٩٧٥. كما كتب الميهي القصة لثلاثة من هذه الأفلام وهي «غرباء» و«الحب الذي كان» و«على من نطلق الرصاص». الملاحظ هنا أن هذه الأفلام جميعا أنتجت في السبعينيات وتعرض فيلمان منها، «غروب وشروق» و«على من نطلق الرصاص» للسياسة بشكل مباشر. ما يلفت النظر في هذه الأفلام مجتمعة هو حساسية الميهي الشديدة في كتابته لأحاسيس المرأة الداخلية العميقة وهي في مواجهة مجتمع يغلب عليه الطابع الذكوري. امرأة في وسط مجتمع الرجال المهيمن، بماذا تحس وكيف تتصرف؟ كيف تحب وتكره وتعيش؟ ما هو نوع انتصاراتها وهزائمها؟

ففي «غروب وشروق» نرى مديحة الفتاة الغنية المدللة والابنة الوحيدة لرئيس البوليس السياسي (محمود المليجي) في الفترة التي سبقت ثورة ٢٣ يوليو مباشرة، نراها في مأزق إنساني يجعلنا نتعاطف معها أكثر من أن ندينها. إنها امرأة وحيدة تعيش في جو اجتماعي زائف وتبحث عن حب حقيقي يهز الركود الشديد ودائرة الملل المفرغة التي تعيش فيها. تقع مديحة في حب عصام (رشدي أباظة) صديق زوجها سمير والذي ذهبت إلى شقته لمغازلته وعندما يجدها زوجها بالصدفة في فراشه يطلقها. يقتل الأب سمير ليداري الفضيحة ولا تعلم مديحة عن ذلك شيئا. تتزوج مديحة من عصام بعد انخراطه في خلية سياسية سرية لقلب نظام الحكم. هي تحبه حبا كبيرا على رغم كل الأحداث التي مرت بها ومقتل زوجها ومحاولة انتحارها، وهو يتزوج منها لكي يوقع بأبيها ويسرق مستنداته التي تدين عمله الشائن وفساده. فعلى الرغم من أن الفيلم سياسي في الأساس، إلا أن التركيز على شخصية مديحة وهمومها الداخلية الممزقة بين زوج لا تحبه وأبوها الذي تحبه ولكنها لا تعلم عن فساده شيئا وحبيب تتزوجه فيما بعد وتود أن تعيش معه في هدوء وأمان كان من أهم ما طرحه الفيلم في رأيي. مديحة تصبو إلى أن تحيا حياة عادية بعيدا عن صخب السياسة وقصص الفساد والانحراف. فهل هذا من حقها؟ هل من الطبيعي أن تعيش هذه المرأة في تخبط يدفعها إلى أن تخطئ في فترة كانت مصر كلها تموج بعواصف عاتية؟ إن نظرة مديحة من خلف الشباك في آخر مشاهد الفيلم وهي تلقي النظرة الأخيرة على أبيها الذي تم الإيقاع به بفضل زوجها، وعلى عصام وهو يغادر المنزل ولا تعلم إن كان سيعود أم لا تنقل لنا بدون أي كلمات حدة الهزيمة الداخلية وقسوة انكسار هذه المرأة. فهل يمكن أن ندينها على خيانتها لزوجها سمير؟ يظل هذا السؤال مفتوحا لإحساس المشاهد.


لقطة من فيلم «زوجتي والكلب»

وفي «غرباء»، نواجه مع نادية مأزقاً من نوع آخر. نراها هنا في حيرة من أمرها بين أخيها (شكري سرحان) المتطرف دينيا، وحبيبها فؤاد (عزت العلايلي) العالم الذي يؤمن بالعلم المطلق وليس لديه مساحة للدين، والفنان سمير (حسين فهمي) الذي كانت تحبه قبل أن تحب فؤاد ولكنها تقطع علاقتها به عندما تكتشف أنه يتعامل معها كأنثى فقط. ينتحر فؤاد في النهاية لأنه لم يستطع التعايش مع تناقضاته الداخلية وتمزقه بين قيم الشرق والغرب والدين والعلم والحب والمجتمع، ولكنه يترك لنادية رسالة يدعوها فيها إلى التفاؤل رغم كل شيء حيث يقول لها فيها: «لازم فيه شيء صح لكن احنا مش شايفينه». يقول الناقد سمير فريد عن الفيلم أن كل شخصياته، بمن فيهم نادية، هي رموز أو نماذج تجريدية لأفكار بعينها أكثر منها شخصيات حقيقية.(٢٦) ولكن بغض النظر عن هذه الملاحظة فإن أهمية الفيلم تنبع من جرأته في تناول هذا التشتت بين الدين والعلم ومشاعر امرأة بسيطة لا تفهم جوهر هذا الصراع بعمق كاف فتظل حائرة.

ثم جاء فيلم «الحب الذى كان» في نفس العام ليكشف لنا قدرة

الميهي وحساسيته في التعمق في أسرار مشاعر المرأة. ففي هذا الفيلم، كما أشرنا سابقا، يتعرض المؤلف لقضية غاية في الأهمية وهي نظرة المجتمع للمرأة المطلقة وإدانته لحريتها في الاختيار ووقوفه حائلا دون حقها في بدء صفحة جديدة من حياتها مع الرجل الذي تحب.

أما في «أين عقلي»، فنواجه قضية جديدة ومأزقاً جديداً، وهي قضية الرجل المتعلم المثقف الذي لم يستطع تجاوز أفكار رجعية عن شرف المرأة المرتبط بالعذرية، فتنتابه حالة نفسية مريضة يحاول من خلالها أن يدفع بزوجته إلى الجنون. نرى الفيلم هنا يتمحور حول ثلاث شخصيات رئيسية: الزوج توفيق (محمود ياسين) والزوجة عايدة (سعاد حسني) والطبيب النفسي (رشدي أباظة). نرى توفيق منذ بداية الفيلم في حالة اضطراب كامنة وغير واضحة، ونرى زوجته غير قادرة على فهم تصرفاته فتلجأ إلى الطبيب. نكتشف في سياق الفيلم أن عايدة كانت مخطوبة من قبل وفقدت عذريتها مع خطيبها ولم تستطع الزواج منه لموته المفاجئ. وعندما تزوجت من توفيق صارحته بالحقيقة التي بدا أنه تقبلها كنوع من العصرية. ولكن إحساسه الداخلي ظل رافضاً لهذه الحادثة حتى أدت به إلى أن يفقد توازنه الداخلي تماما ويحاول فرض هيمنة ذكورية على زوجته بمحاولته طمس شخصيتها ودفعها للجنون. فكرة جريئة تلك التي تعاملت مع موضوع بهذه الحساسية بشكل صريح وعميق في ذات الوقت. بماذا يمكن أن تحس عايدة وهي تتخبط بين حبها لزوجها ومحاولة فهم مشكلته وإحساسها بالواجب ناحيته وخوفها منه ثم تعاونها مع الطبيب لمعالجته؟ أحاسيس متنوعة وشديدة التعقيد، ولكن استطاعت سعاد حسني أن تعبر عنها بفهم وإحساس جعل من عايدة شخصية من الصعب نسيانها.

أما عن فيلم «على من نطلق الرصاص»، فتقول الناقدة خيرية البشلاوي:

يبدأ الفيلم بداية شيقة تأسر الانتباه، شاب (محمود ياسين) تضيق الشاشة وتحاصره بحيث لا تتسع لأكثر من حجمه. نراه من ظهره وهو يتجه في ثبات وإصرار نحو هدفه: قتل رشدي عبد الباقي (جميل راتب) رئيس مجلس إدارة مؤسسة الإنشاءات العصرية. أي أنه يبدأ بجريمة قتل، ثم في هذا الإطار البوليسي للحبكة يبحث الفيلم عن هوية القاتل وتاريخه، عن علاقته بالضحية وعن طبيعة الجريمة. ومن خلال هذا البحث، يتكشف المحتوى الاجتماعي والسياسي والعاطفي للموضوع. ويهتم رأفت الميهى في كشفه هذا بأحلام الناس العاديين البسيطة: القدرة على الحب، حق الإنسان في أن يعيش ويسكن ويستمتع بحياته دون أن يكون عليه أن يتنازل عن شرفه وكبريائه.(٢٧)

إذن، نرى هنا فيلماً سياسياً في قالب بوليسي يتمحور حول قصة عن الحب والصداقة. نجد مصطفى (محمود ياسين) ينتقم لمقتل صديقه الحميم سامي (مجدي وهبة) عندما وضع له أحد أعوان رشدي (جميل راتب) السم في الطعام وهو في السجن. فرشدي لم يكتفِ بتلفيق تهمة رهيبة لسامي بل قرر التخلص منه كليةً حتى لا يكشف أسراره. أما تهاني (سعاد حسني) فنراها الفتاة العادية البسيطة التي تحلم بالزواج والاستقرار ولكنها تجد نفسها فجأة في موقف معقد بين هؤلاء الرجال جميعا: فهي تحب سامي وكانت مخطوبة له، ثم تتزوج رشدي بعد سنتين من دخول سامي السجن – على الرغم من أنه يكبرها في السن بأعوام كثيرة – لكي تحل مشكلاتها الاقتصادية وبعد أن أصبحت وحيدة. فهي من عائلة بسيطة وهو العريس الغني، ولم تكن تعرف شيئا بعد عن جرائمه. ولكن عندما يُقتل سامي ويظهر مصطفى في الصورة، وهي كانت تعرفه جيدا كصديق لسامي ولها، ويحاول قتل زوجها ويطلبها الضابط عادل (عزت العلايلي) لأخذ أقوالها، نجدها في موقف صعب وملتبس. فمن تصدق ومن تتهم؟ وهل تدين زوجها؟ وهل يحتم عليها الواجب أن تنتقم هي الأخرى لمقتل سامي وأن تقف إلى جانب مصطفى وقضيته وإيمانه بصداقته لسامي؟ مواطن ضعف إنساني كثيرة تلك التي يضع الميهي يده عليها في هذه القصة المتميزة. ولذلك نجد تهاني تبدأ في البحث عن حقيقة مقتل سامي وتكمل المشوار الذي بدأه مصطفى. فعلى من نطلق الرصاص في النهاية؟ ومن الذي لديه الشجاعة لإطلاق الرصاص؟ لقد تصرف مصطفى بشكل فردي لأنه فقد الأمل في الحل الجماعي. ولكن الميهي لا يدينه في النهاية ولذلك يجعله يموت، فوظيفة مصطفى أنه هو الذي فجّر المشكلة من تحت السطح عندما حاول قتل رشدي ثم ترك الجاني الحقيقي يواجه المجتمع وجعل تهاني هي التي تكشف الحقائق واحدة تلو الأخرى.

وهكذا، نجد في هذه الأفلام الخمسة بطلاً آخر خلف الكواليس هو رأفت الميهي ذاته. ويظل تعاونه مع فنانة مثل سعاد حسني ومخرجين متميزين من أمثال كمال الشيخ وعلي بدرخان

وعاطف سالم علامة فارقة في مسيرتهم جميعا. وعن علاقته الفنية بها، قال الميهي:

كان لديها قدرة فطرية تعلمت منها أهم ما يمكن أن يتعلمه كاتب السيناريو: كيف تكتب الجملة وتكون مريحة للممثل . . . فهي اكتسبت عناصر الحرفة خلال تجربتها إلى جانب موهبتها لكن أداءها لم يظهر جانب الحرفة. فهناك ممثلون عظام لكنهم حرفيون، وعبقرية سعاد في إخفائها لجانب الحرفة مثل إخفائها لذاتها . . . وأنا لم أشاهد في حياتي ممثلة تحتفظ بكراسة لـ«راكور» انفعالات المشاهد، ومختلف انفعالات المشهد نفسه حتى اللقطة. هناك من يحتفظ براكور الملابس والاكسسوارات أو الماكياج، لكنها كانت تفعل ذلك وبسببه تجد سلاسة في أدائها للانفعالات في كل مشهد وكل لقطة. . .(٢٨)

سعاد حسني والثنائي صلاح جاهين وكمال الطويل

ومن الحديث عن علي بدرخان ورأفت الميهي ونوعية القضايا التي قدماها، ننتقل إلى الحديث عن نوع آخر من الأفلام ألا وهي الأفلام الاستعراضية. هل كانت سعاد حسني فنانة استعراضية؟ أعتقد أنه لا يختلف اثنان على أن الجواب هو «نعم». ولكن السؤال الأهم في رأيي هو: هل أضاف الغناء والرقص تطوراً من نوع خاص لها كفنانة أو أنه شكل ميزة فنية إيجابية في مشوارها الفني؟ في اعتقادي أن الجواب هو «نعم» أيضا. بالتأكيد سوف يختلف النقاد على أهمية أو قيمة ما قدمته سعاد حسني من استعراضات في أفلامها أو حتى على درجة موهبتها في هذه الناحية، ولكن ربما يتضاءل الجدل عندما نقف عند الأغاني والاستعراضات التي جاءت في هذه الأفلام بالتحديد: «خلي بالك من زوزو» (١٩٧٢)، «أميرة حبي أنا» (١٩٧٤)، «شفيقة ومتولى» (١٩٧٨)، و«المتوحشة» (١٩٧٩) لأننا سنجد أن صلاح جاهين أساسا هو الذي كتب السيناريو والحوار لهذه الأفلام (بالاشتراك مع ممدوح الليثي وحسن الإمام في «أميرة حبي أنا»؛ ومع ابراهيم الموجي في «المتوحشة»). وكتب جاهين أيضا معظم أغاني هذه الأفلام ولحن أكثرها كمال الطويل، ولحن بعضها سيد مكاوي وابراهيم رجب. ففي فيلم «المتوحشة» مثلا، لحن الطويل كل أغاني الفيلم التي غنّتها سعاد حسني.

إذا عدنا إلى أفلام الستينيات، سنجد أن سعاد حسني قد قدمت أغاني واستعراضات لملحنين كبار في بعض الأفلام منها «هـ٣» عام ١٩٦١ حيث شاركت في ديالوجين غنائيين مع ماهر العطار وطروب من ألحان محمد الموجي ومحمد جمال،(٢٩) «صغيرة ع الحب» عام ١٩٦٦ (محمد الموجي)، «شباب مجنون جدا» عام ١٩٦٧ و «حلوة وشقية» عام ١٩٦٨ (منير مراد)، و«حواء والقرد» و«الزواج على الطريقة الحديثة» أيضا عام ١٩٦٨ (محمد الموجي)، و«فتاة الاستعراض» عام ١٩٦٩ (بليغ حمدي).(٣٠) كانت هذه الأغاني خفيفة وبسيطة ولم تكن تتطلب نجمة استعراضية لأدائها. وعلى رغم ذلك، كما يشير الناقد أشرف غريب، نجد في فيلم «صغيرة ع الحب» مثلا أن محمد الموجي يتعامل مع سعاد حسني كمطربة ويعتمد في الألحان على مقامات شرقية أصيلة مثل «الحجاز» في أغنية «صغيرة ع الحب»، و«البياتي» و«الهزام» وتفريعاتهما في أوبريت «بحر الهوى»، «الذي تجلت فيه قدرة سعاد حسني التطريبية وخاصة في موال «يا عم يا صياد».(٣١) ولكن مع الثنائي صلاح جاهين وكمال الطويل أعتقد أن سعاد حسني انتقلت نقلة نوعية سواء على مستوى الأغاني والرقصات التي قدمتها أو في طريقة الأداء وتبلور الموهبة.

ويرى أشرف غريب أنه عندما بدأت موهبة سعاد حسني تظهر جليا في الجمع بين التمثيل والأداء والغناء والرقص، كانت الساحة آنذاك في النصف الثاني من الستينيات وخلال سنوات السبعينيات خالية من هذا النوع من الاستعراض الذي قدمته سعاد حسني ومهيأة لتسد هذا الفراغ. ويضيف أنه لم تجتمع لدى فنانة قبل أو بعد سعاد حسني هذه الكفاءة العالية في التمثيل والغناء والرقص معا:

فعلى مدار مشوار الفن السينمائي في مصر ظهرت فنانات جمعن بكفاءة بين الغناء والتمثيل (ليلى مراد، شادية، وصباح) أو بين التمثيل والرقص (تحية كاريوكا، سامية جمال، هند رستم ونبيلة عبيد) لكن لم تجتمع لفنانة هذه الميزات الثلاث معا وبنفس الكفاءة والتميز إلا عند سعاد حسني. وحتى نعيمة عاكف الأقرب إلى الأداء الاستعراضي الجيد كانت لديها مشكلات فنية في التمثيل والأداء الغنائي ربما لا يدركها إلا

المتخصصون. تبقى نيللي التي كان يمكن أن تزاحم سعاد حسني على عرش الاستعراض السينمائي لولا أن تجربتها الاستعراضية في السينما شابتها - من وجهة نظري - عدة نواقص أولها أن نيللى، رغم جمال صوتها، لديها بعض القصور - شأنها شأن شريهان - في الأداء الغنائي فيما يطلق عليه الموسيقيون «الصوت المفارق» أو عدم ركوب المقام الموسيقي بطريقة صحيحة في بعض أجزاء الأغنية. وثاني هذه النواقص وأهمها أن نيللى، رغم العدد الوافر من الأفلام التي قدمتها، لم تترك لدى مشاهد السينما رصيدا كافيا من الأفلام الاستعراضية، أو قل إنها لم تخلق حالة التراكم اللازمة لتثبيت ذلك اللون من الأداء، إذ لم يزد عدد الأفلام الاستعراضية الفعلية التي قدمتها نيللى حسب المفهوم النقدي عن ثلاثة فقط وعلى فترات متباعدة وهي: «نورا» سنة ١٩٦٧، «امرأتان» سنة ١٩٧٥، ثم «مع تحياتي لأستاذي العزيز» سنة ١٩٨١، فيما كانت تفرغ كل طاقتها الاستعراضية عبر شاشة التليفزيون . . . وهو الأمر نفسه الذي فعلته شريهان، التي لم تقدم للسينما سوى فيلمين استعراضيين هما «درب اللبانة» سنة ١٩٨٤، و«كريستال» سنة ١٩٩٣.(٣٢)

أما على مستوى السيناريو والحوار في الأفلام الأربعة «خلي بالك من زوزو»، «أميرة حبي أنا»، «شفيقة ومتولي»، و«المتوحشة»، نرى سعاد حسني تؤدي جمل صلاح جاهين الحوارية بمنتهى البساطة والتلقائية وكأنها تتحدث حديثاً يومياً عادياً ولكنه مليء بالمعاني العميقة. هل يمكن أن ننسى مثلا جملاً مثل: «وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا «كده» في «زوزو»، أو «الحاجة الي تتقال بحماسة تستحق إن يترد عليها بحماسة حتى لو كانت معسّلة يا بطاطا» في نفس الفيلم؛ أو «أنا راح منى كمان حاجة كبيرة .. أكبر من إنى أجيب لها سيرة .. قلبى بيزغزغ روحه بروحه .. علشان يمسح منه التكشيرة» في أغنية «شيكا بيكا» في «المتوحشة»، وغير ذلك الكثير الذي لا يكف الناس حتى الآن عن ترديده في حوارهم اليومي. وبنفس التلقائية وقوة الصوت التعبيرية أدت سعاد حسني ألحان كمال الطويل. يصف الناقد طارق الشناوي العلاقة الفنية التي ربطت بين الثلاثي حسني/جاهين/الطويل بأنها كانت «احتواء انسانيا وفنيا... هي [أي سعاد حسني] المنبع والمصب، منها يستوحى وإليها يرد الإيحاء».(٣٣)

جاءت ألحان كمال الطويل شديدة الذكاء في منطقتين رئيسيتين: طريقة توظيفها لصوت سعاد حسني وإظهار جوانب القوة فيه، وتعبيرها عن كلمات صلاح جاهين والمعاني الكامنة في الأغاني باستخدام المقامات والآلات الموسيقية المتنوعة بين شرقي وغربي. استطاع الطويل أن يخلق نوعاً من المونولوج الغنائي بين الآلات والإيقاعات وصوت سعاد حسني. ففي الكثير من الأغاني، نسمع الآلة الموسيقية ثم نسمع صوت سعاد حسني يرد عليها أو نسمع الصوت يحل محل الآلة، وهكذا. أدرك الطويل أن قوة صوت سعاد حسني يكمن في أدائه التعبيري الإيقاعي وامتلاكها لحسّ تعبيري هائل يجعلها تتغلب على عدم امتلاكها لمساحات غنائية كبيرة مثل مطربات من أمثال فايزة أحمد أو نجاة الصغيرة وغيرهما. فنجد الملحن يتعامل بذكاء مع مفردات الصوت مع ما يخدم أيضا رؤيته الخاصة للحن ومضمون الأغنية.

فإذا أخذنا مثلا أغنية «بمبى» في «أميرة حبي أنا»، نجد الملحن يستخدم مجموعة من الآلات التي تعطي نغمات غربية مثل الأورج والجيتار ومجموعة آلات كمان وكونترباص، في نفس الوقت الذي يستخدم فيه الدُف والطبلة كآلات شرقية إيقاعية. نجد الملحن هنا يلعب على سلالم غربية مثل الحجاز والكورد، وتقوم الآلات مثل الكمان والأورج والجيتار بعمل الصولوهات في جمل قصيرة تتناوب فيها الآلات في علاقة جدلية مع بعضها البعض. وفي الجزء الأول من اللحن نلاحظ كيف تتكرر كلمة «بمبي» بإيقاعات متنوعة لتلعب دور الارتجال أو الموال. ففي الشكل التقليدي للموال يقوم المطرب/المطربة باستعراض الصوت صعوداً وهبوطاً في المقام لإظهار مضمون اللحن والعواطف الكامنة فيه بأشكال صوتية مختلفة. ولكن في أغنية «بمبي» تقوم سعاد حسني بتكرار كلمة «بمبي» بأساليب تعبيرية متنوعة من أربع أو خمس درجات موسيقية مختلفة لتعطينا كل الدفقة الشعورية للدخول في اللحن (وهذه هي وظيفة الموال، أي أنه يجرّ المستمع إلى اللحن تدريجيا) مع تكثيف تعبيري متميز. كما نجد الملحن ينتقل بين إيقاعات متنوعة في ذات الأغنية، من المقسوم كإيقاع أساسي راقص يصاحبه زخرفات من الدُف لتأكيد هذا الإحساس الراقص وهي تقول «الحياة بقى لونها بمبي وأنا جنبك وانت جنبي»، ثم ينتقل بنا إلى إيقاع الكراتشي وهو إيقاع خفيف وقريب من الإيقاعات الفلكلورية، ثم مقسوم مرة أخرى في «الهنا مزغلل عينية»، إلى فالس هادئ في الجزء الثالث من اللحن «بيت

صُغنَن فوق جزيرة لوحدنا»، ثم الرجوع إلى الإيقاع الأساسي وهو المقسوم في النهاية. كل هذه التنويعات الإيقاعية سواء من الآلات أو صوت المغنية أعطى ثراءً كبير في اللحن كما أظهر مضمون السعادة والمرح في الأغنية.

أما في أغنية «يا واد يا تقيل» في «خللي بالك من زوزو»، فنرى اللحن يعتمد على نفس الطريقة تقريبا كما في «بمبى» بمعنى البداية بدَخلة لآلات وترية خفيفة يستعمل فيها النبر على آلات الكمان والجيتار لتأكيد الإيقاع مع الصاجات كآلة إيقاع خفيفة مزخرفة مع مردات الأكورديون كآلة شعبية (أي لها مردود شعبي). ثم نسمع صوت سعاد حسني ليحل محل مردات الأكورديون وهي تردد جملة «يا واد يا تقيل» فتعطي نفس الإحساس، وتتكرر هذه العملية باستخدام آلات أخرى لنجد أن الملحن يحاول خلق حوار بين صوت سعاد حسني والآلات وكأنهم يردون على بعضهم البعض. نجد أيضا تدخل الكورال في علاقة تضامنية مع البطلة وليس فقط ترديد نفس جملتها. فعندما تقول: «ياه ياه يا واد يا تقيل ياه ياه يا مشيّبني، ياه دانا بالي طويل وانت انت عاجبني»، يرد الكورال بـ«ياه ياه يا واد يا تقيل ياه ياه يا مشيبها، ياه دي بالها طويل وانت انت عاجبها»، وهكذا. كل هذه التقنيات في اللحن تؤكد تلك العلاقة الجدلية بين تعبير المغنية من ناحية والآلات والكورال من ناحية أخرى في تناغم عالٍ ومتميز. كما نجد اللحن هنا أيضا يحافظ على روح الإيقاع الراقص حتى في الكوبليه الثاني وهي تقول: «أنا من حبه بآسي وده كده هادي هادي وراسي». فالملحن يستخدم هنا مقاما شرقيا مع زيادة الطرقعة على الطبلة بالمقارنة بمقام غربي في الكوبليه الأول. ثم في الكوبليه الثالث ينتقل مرة أخرى إلى مقام غربي، مما يظهر مهارة سعاد حسني في الغناء والانتقال من مقام إلى آخر. وتعتمد سعاد حسني خلال الأغنية على حركات تمثيلية وهي تقلد حبيبها مثلما في: «وايديه ازاي، أهه كده كدهه/ ودقنه ازاي، أهه كده كدهه/ وحواجبه ازاي، كدهه». كما تهتم هنا ليس فقط بجمال الصوت ولكن أيضا بتعبيريته حيث أن خروج الهواء مع صوتها واضح ولكنها تتحكم فيه بشكل جمالي وتعبيري في أخذ النفس مع الكلام والتنهد والحفاظ على رنة ضحك في الصوت مما يضفي جواً من التفاؤل والنضارة والشقاوة للأغنية.

وقد حافظ كمال الطويل على الكثير من هذه السمات في أغنيات أخرى مثل «الدنيا ربيع» في «أميرة حبي أنا». فبداية الأغنية متشابهة إلى حد كبير مع الأغنيتين السابقتين حيث نسمع صوت الأورج مع مردات بشرية بصوت الصاجات مع ترديد سعاد حسني لنفس الجمل الموسيقية بالصوت البشري كما في «لا-لا-لا-لا» مع كورال يرد بأصوات الصاجات «شك-شك-شك-شك» تنهيها المغنية بضحكة على نفس النغمة الموسيقية للأورج. ثم يرد عليها الأورج بنفس الجملة فترد هي عليه بضحكة وتكمل الجملة الموسيقية لتدخل بعد ذلك الآلات الموسيقية الأخرى. وتبدأ في الغناء «الدنيا ربيع والجو بديع قفّل لي على كل المواضيع» وترديد «قفّل- قفّل- قفّل- قفّل» من درجات صاعدة على السلم الموسيقي (الكورد) ليرد عليها الكورال بكلمات مثل «قفّل» و«كدهه» و«قال لك قال لك ايه قال لك آه» وغير ذلك لتأكيد المعاني الهامة في الأغنية. ويستمر الطويل هنا أيضا في تنويعاته على المقامات المختلفة والحوار المتواصل بين المغنية والكورال ليظهر لنا كمّ الانسجام الذي أراده المؤلف بين كل عناصر الأغنية.

أما في أغنية «بانوا» في «شفيقة ومتولي» فنجد لونا آخر من التعبير يتناسب مع الحالة النفسية للبطلة والمعنى الكامن في الكلمات. جاءت أغنية «بانوا» لتعبر عن حالة حزن عميق وليس عن السعادة والمرح والحب كما في الأغاني السابقة، فنجدها تميل أكثر إلى الأغاني الفلكلورية التي تعتمد على مقامات شرقية في الأساس. تبدأ الأغنية بمقام شرقي أصيل وهو الصبا ليحمل رسالة الأغنية في التعبير عن الشجن. وبداية الأغنية هنا شعبية فلكلورية بسيطة ليس بها زخم الأغنية التعبيرية كما في الأغاني السابقة، ولذلك نجد أن الكورال والآلات الموسيقية تعمل على وصف حالة المغنية فهي البطلة الرئيسية في الأغنية. وعلى الرغم من استخدام الملحن لمقام غربي في بعض الكوبليهات إلا أنه يعود إلى مقام الصبا الأساسي في المذهب. وعندما تبدأ المغنية بـ«بانوا- بانوا- بانوا على أصلكوا بانوا» نحس بنغمة «التجريس» أو «التنبيط» في اللحن وهي طريقة شعبية للتهكم والسخرية وتستخدم في الخناقات الشعبية، ولكنها هنا تبدو كخناقة غير مباشرة أو مكتومة. ويستخدم الملحن أيضا في أحد الكوبليهات إيقاع الأيوب عندما تقول: «دوّروا وشّكوا عني شوية

كفاياني وشوش»، وهو إيقاع مشهور في الزار ويعطي الإحساس بالحزن والعديد والاغتراب. فهي عندما تقول هذه الجملة نشعر بنوع من الاغتراب فعلا بينها وبين هؤلاء الأناس. ولكن الملحن لا يتركنا ننجرف في حالة الحزن حيث ينتقل إلى مقام شرقي آخر في: «وعصير العنب العنابي العنابي، نقطة ورا نقطة يا عذابي يا عذابي» لكي يعطي دفقة فلكلورية. وهكذا، نرى أن موسيقى هذه الأغنية قد قامت بالتضامن مع الحالة الشعورية للبطلة ولخدمة التعبير عنها.

أدت سعاد حسني لكمال الطويل وصلاح جاهين أغنيات أخرى جميلة وقيمة مثل «بهية البراوية» و«شيكا بيكا» في «المتوحشة» وغيرهما. واستطاع الثلاثة بهذه الأغنيات أن ينتقلوا بالفيلم الاستعراضي إلى منطقة مؤثرة ومتطورة في الأسلوب ظلت وما زالت تجذب الجمهور بسبب ارتباطها العضوي بالظروف الاجتماعية والفنية التي نشأت فيها.

لماذا سعاد حسني الآن؟

حاولت في هذه المقالة أن أناقش عدداً من الموضوعات والأفكار التي تتعلق بمدى ارتباط الفنان بفنه والحياة بشكل عام من خلال المسيرة الفنية لسعاد حسني. وربما في خاتمة هذا الموضوع يظل هناك سؤال حائر: لماذا سعاد حسني الآن؟ في الحقيقة، لا أجد إجابة واضحة ولكن كل ما يظل يشغل بالي بخصوص هذه الفنانة العظيمة هو قدرتها على العطاء وموهبتها وعشقها للفن، وهي قيم قلّما نجدها في عصرنا الحالي. هناك أعمال أخرى كثيرة لسعاد حسني مع مخرجين متميزين مثل صلاح أبو سيف وسمير سيف وشريف عرفة لم أتعرض لها هنا لأنني أردت التركيز على موضوعات بعينها.

ربما تنبع أهمية سعاد حسني الآن في هذا الزمن، مثلها مثل الكثير من الفنانين والشعراء والكتاب والمثقفين الأحرار، مما نشهده اليوم من تزايد مطّرد في تقلص مساحة الحرية في الفن حتى أصبحت القيود تخنقنا خنقاً. فكثيرا ما نسمع الآن دعاوى تحرّم الفن أو تتهم الفنان لمجرد كونه يحترف مهنة التمثيل. ولكن كيف لنا أن نحيا بدون فن؟ هناك علاقة عضوية بين الفن والحياة لا يستطيع أحد أن يفصلها ولا يجب أن نفقدها أو نفقد إيماننا بها بسبب دعاوى الجهل والإرهاب الفكري. إن أكثر ما ميز فنانين مثل سعاد حسني هو تمسكهم بهذا الفن حتى الرمق الأخير. وربما يكون هذا من أكثر الأمور التي نحن في حاجة إليها في هذا الزمن، فزمن الجهل هو الزمن الأقسى.

الهوامش

أشكر الصديق العزيز مصطفى محمد المغني والملحن على المعلومات الموسيقية القيمة التي وفرها في حديثنا بصدد أغاني وألحان كمال الطويل والتي وردت في هذه المقالة.

كما أشكر الصديقة العزيزة عرب لطفي المخرجة على ملاحظاتها الهامة التي وفرتها في لقائي بها والتي وردت في هذه المقالة.

تم الاعتماد في الكثير من مادة هذه المقالة على CD بعنوان «سندريلا الشاشة العربية» صادر عن مجلة الفن السابع مع العدد رقم ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١).

• عنوان المقالة مستوحى من مقال للناقد ابراهيم العريس بعنوان «سعاد حسني: الانهيار البطيء والانتحار الطويل» نشر بمجلة الوسط في أعقاب رحيل سعاد حسني، عدد ٤٩٢ (٢ يوليو ٢٠٠١)، ص ٥٨-٦١.

(١) ابراهيم العريس، «زينب تتساءل من زوّج نعيمة الطيبة إلى لص الانفتاح»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٥٦.

(٢) الفيلموجرافيا، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٨١.

(٣) المرجع السابق، ص ٨١.

(٤) ابراهيم العريس، «سعاد حسني: الانهيار البطيء والانتحار الطويل»، الوسط ٤٩٢ (يوليو ٢٠٠١)، ص٥٩-٦٠.

(٥) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها وتربعت وحدها على عرشه»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٧٧.

(٦) محمود الكردوسي، «بنت موت»، الأهرام العربي ٢٢٣ (يونيو ٢٠٠١)، ص ٨٦.

(٧) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٧٨.

(٨) ابراهيم العريس، «سعاد حسني: الانهيار البطيء»، ص ٦٠.

(٩) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٨٠.

(١٠) ابراهيم العريس، «سعاد حسني: الانهيار البطيء»، ص ٥٩.

(١١) المرجع السابق، ص ٦١.

(١٢) المرجع السابق، ص ٥٩.

(١٣) ناجي فوزي، قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص ٢٤٧.

(١٤) المرجع السابق، ص ٢٤٧.

(١٥) نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي (القاهرة: دار غريب، ١٩٨١)، ص ١٩٨، مذكور في المرجع السابق، ص ٢٤٨.

(١٦) رفيق الصبان، «للنقد ميزان – شفيقة ومتولي»، ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما، ملفات الأفلام المصرية، ملف رقم ١٨٢١، مذكور في ناجى فوزى، قراءات، ص ٢٤٨.

(١٧) ابراهيم العريس، «سعاد حسني: الانهيار البطيء»، ص ٥٨.

(١٨) رفيق الصبان، الظلال الحية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص ١٧.

(١٩) المرجع السابق، ص ١٩-٢٠.

(٢٠) سامي السلاموني، مقالات في السينما المصرية (القاهرة: مطبوعات نادي السينما، ١٩٩٢)، ص ص ١٠١-١٠٢.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٠٣.

(٢٣) سمير فريد، «أعظم فيلم مصري منذ «الأرض»، جريدة الجمهورية (١٩٨٦/١٠/٧)، مذكور في CD «سندريلا الشاشة العربية»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١).

(٢٤) المرجع السابق.

(٢٥) أحمد غريب، «رأفت الميهى: الوحيدة التي تحتفظ بكراسة لـ«راكور» الانفعالات وعيناها أقوى أدواتها»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٥٨-٥٩.

(٢٦) سمير فريد، «غرباء»، (يوليو ١٩٧٣)، مذكور في CD «سندريلا الشاشة العربية».

(٢٧) خيرية البشلاوى، «على من نطلق الرصاص»، جريدة المساء (١٩٧٦/١/١٢)، مذكور في CD «سندريلا الشاشة العربية».

(٢٨) أحمد غريب، «رأفت الميهي: الوحيدة التي تحتفظ بكراسة لـ«راكور» الانفعالات»، ص ص ٥٨-٥٩.

(٢٩) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٧٩.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٧٩: وكذلك طارق الشناوي، «هؤلاء عزفوا السيمفونية الرائعة»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٦٧.

(٣١) أشرف غريب، «الاستعراض من أهم أسباب تفردها»، ص ٧٩.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٧٨-٧٩.

(٣٣) طارق الشناوي، «هؤلاء عزفوا السيمفونية الرائعة»، الفن السابع ٤٥ (أغسطس ٢٠٠١)، ص ٦٧-٦٨.



خطابُ توسُّل إلى وحشين أخضرين

محمد علي شمس الدين★

(١)

أرأيت ؟

إني أتوسّل إليهما الآن

أمرّ بين نيسانين وأخاف

أمرّ بين وحشين أخضرين

كما يمرّ عنق بين شفرتين تلمعان

وأخاف

إنه وقت طويل مضى علينا

ولم نكسبْ فيه بين يوم وآخر

لا لحظة لليقين

ولا لحظة للكفر

لا لحظة للخلاص

ولا لحظة للاندثار

أخاف

لأنني أنتمى إلى الكائنات البين بين

أخاف

لأنني أنتمي إلى الأوطان المعلّقة في الهواء

كبهلوانات غير مدرّبة

إلى بلادٍ من خيوط العنكبوت البرّاقة

أخاف لأنني أخاف وطني

أخاف الله والشياطين

العمائم والقلانسَ واللحى

أخاف من الحقيبة في اليد

ومن نظرةِ الجار

وممّن يسأل عن اسمي

ومكان عملي

وموقف سيارتي

وأخاف ممن يسأل عن قصيدتي

وعن الحقيقة والمجاز

ومن غموضي أخاف

ومن وضوحي أخاف

أخاف لأن الوقت ينفد سريعاً

بين وقت وآخر

يتقطّع مثل حبل رثّ من الغسيل

ويتركني وحدي

مثل راكب نسي موعد القطار

أخاف من هذا اللاشيء

من الفراغ المليء بالجماعات

★ شاعر وناقد من لبنان

تمضي كالنمل
يدوسها خُفُّ جَمَل
ويسحقها قَدَمُ فيل
أخاف من أن يقتلني مُقنّع
أخاف من أن يقتلني منْ لا يعرفني
أخاف من أن أقتل نفسي
عن طريق الخطأ
أخاف من أن تُسجّل حادثة قتلي
ضدّ مجهول
أخاف
وليس لي وقت
بين نيسانين
١٣ ـــ ١٣
١٩٧٥ ـ ٢٠٠٥ إلى أين؟
أخاف لأني سهم طائش
أخاف لأني واقف على شرفةٍ عالية
وخلفي من يتحرّك بريبةٍ
ليدفعني إلى أسفل
أخاف لأنني عليل
ووجنتاي منتفختان
أخاف لأنني أشبه رقصة الريح على الأسلاك
ورقصة القِرَدة
على وقْع دفوف القرّادين
أخاف لأنني أمشي بين نيسانين
كمن يمشي في اتجاهين متضادين
في اللحظة نفسها
أتبدّد

أخاف لأنني أعمى
لا يسندني في الطريق
أعمى آخر
أخاف لأنني
أتوكأ على الهاوية
وأفقأ بطرف العصا
عيون الضفادع
التي أسير عليها
في
اتجاه المستنقع

(٢)

تقول لي زوجتي:
«نيسان خلف الباب»
ماذا أفعل به؟
أقول لها:
انهريه
يذهبْ ككلب
أقول لها:
هو خلفنا
ولكنه أمامنا يا امرأة
بين نيسانين
سقطت أعمارنا في البئر
أخاف من الربيع
هل تذكرين؟
حين كانت تتفتّح في بساتين لبنان،
وعلى جباله، الزهور والبراعم، ويهبّ
النسيم عليلاً في الغابات، وتنبثق
من داخل الجبال والسفوح الينابيع، لترتسم

خرائط الطبيعة الغنّاء...؟
أتذكرين؟
كان ثمّة في ربيع لبنان
خريطة أخرى
ترتسم بخيوط الدم في الشوارع والساحات
... في الرعب الجميل!؟
بين ربيعين
سقطنا كخطأ في الحساب يا امرأة
هل تذكرين الآن اين كنا نقيم في ١٣ نيسان ١٩٧٥م؟
لقد مُسحَ عن الأرض بيتنا، ومسحت الأرض من تحته.
لقد هدموه وسرقوه وأحرقوه.
رأيت كتبي مشرّدة في الشوارع والحوانيت
وعلى الأرصفة تباع
هرّبت أولادي إلى أربع جهات الأرض
لم يكن يعرفنا أحد.
تذكرين بلا ريب، تلك الأوقات التي كُنا فيها ندور وندور، حول أنفسنا، في الساحات أو في الشوارع، ولا نعرف إلى أية جهة نمضي، نحمل أولادنا كما تحمل القطط أولادها، وتدور.
لا الجنوب في مكانه ولا الشمال
لا الشرق ولا الغرب
لقد أنكرونا ثلاثاً قبل صياح الديك
وعلى أسمائنا ذبحونا
أخاف من الربيع
وأكره الربيع

تلعثمت اللغة في فمنا يا امرأة
ما الوطن؟
ما السكن؟
ما الآلهة؟
ما الشعر؟
ما الأغاني؟
ما الحرية؟
أتذكرين؟
في شهر انبثاق الحياة في الربيع، انحفرت خنادق عميقة في بيروت، وامتدّت الفخاخ في السهول والجبال، وكان ربيعاً فادح الجمال، أتذكرين؟
«نيسان خلف الباب»
نعم
اسمعي إليه يا امرأة
إنه يدقّ بأجراسه الكثيرة
ولكنه أيضاً يعوي
إنه ينادي بأجمل أصواته
ولكنه ينفخ في بوق مبحوح
إنه يلوّح بغيوم بيضاء منتشرة في السماء
ولكنه يستر ثقباً في السماء
إنه يتنفسّ بالنسيم الناعم
لكنْ تحشرج فيه العبوّات والألغام
إنه يحمل باقات من ورودٍ حمراء
لكنْ انتبهي للدم على أوراقها
نيسان خلف الباب
يتجمّل، يتدروش، يتوسّل أن تفتحي له
وكالشهوة يفتح فمه الأحمر الناضج

لكن احذري يا امرأة
احذري ثلاثاً
لقد سبقه دم فادح
دم جميل وجليل
احذري من الخنجر خلف الظهر
واحذري من المخالب تحت القفازات
أكاد أبصر عينه الكاسرة
أكاد...
... أشمّ الموتَ
في ثيابه البيضاء
انظري يا امرأة
إلى ربيع لبنان
انظري إلى...
تسونامي بيروت
بالأمس القريب
هناك
على شواطئ الجنّة؟
حيث المحيط الهندي يمتدّ على أقدام الجُزر
كأحلام هادئة
وحيث تلوذ المتعة للأمواج
كان عشّاق ومتعبون
وطالبون للذّة
يستريحون لجمال الله على الشاطئ
فجأةً
ماتوا جميعاً
كل نيسان يا امرأة مخيف
«كل جمالٍ مرعب»
كما خبرنا ريلكه

أكنت تعتقدين حقاً يا امرأة
أنّ رجلاً واحداً
كان يمكن أن يموت من الحبّ
أو من الرحمة
قتلوه بألفٍ من الديناميت؟
أكنتِ تنتظرين
أن يفغر الشارع شدقه
فجأة
ويقتل سيّده؟
أكنت تنتظرين
أن يموت ملك الربيع
مكفناً بالربيع؟
وأن ينهدم السرير
بالعاشق؟
....
بدّدوه حتى شاطئ المتوّسط
وأمواجه البعيدة
ورّعوه
على إسفلت الشارع
كما كان
يوزع الخبز على الناس
أراقوا دمه
كخوابي الزيت المراقة
وأعادوه إلى أساس المدينة
كما ينبغي لحجر الزاوية أن يكون
أرأيت يا امرأة
أنّ كل ربيعٍ مسيح
وأنّ كل جميل مقتول؟

حياة كاملة

محمد علي اليوسفي*

شام ٢٠٠٥

(تأويل)

ياه!
ها قد عدتَ إلى القول الجدّي؛
مُقرًّا أن الشام «هي هي»!
شام الله الأقدم،
قُدَّتْ من حجرٍ دهري،
يضمر باطنُ تربتِها أكثر ممّا يبدي.

*

لا تتسرّعْ في استعداء المظهر مبدًا
شأنك لمّا تزعم حبًّا أوّل؛
فهنا؛
لا أوّلَ...
إلا منْ ركض وحدَه!

صيف الذهب

أرّخَ جدّي لقرْنٍ ناقص؛
أمسك بالتاريخ منْ قرنيْهِ.
ليته وَصَفَ لي صيفًا واحدًا
أهمله التاريخ...

صمت في السياق

أدْمَنْتُ الصمتَ خوفًا من شجاعة اليائسين (علّموني وقفةَ العزِّ... وما تلاها) أنزلُ في الأعتم من ذاتي مثل جبانٍ حقيقيّ ولدتْه أمُّه في بيت الخوف، وبعدها تلقَّتْه أيدي اليأس. لم أصدِّقْ حربًا واحدة؛ فلم أستيقظْ مضغوطًا كالبارود.

سيولة

لو أنّ تلكَ السنونوةَ اقتربتْ أو لم تقتربْ أكثر؛
لو أنّ تلكَ الأغنيةَ لم تتلاشَ أو بكّرتْ في التلاشي؛
لو أنني لم أكنْ هنا، كثيرًا، أو كنتُ هنالك أكثر؛
لو أنّ روحي كانت أقربَ مني قليلاً، أو كانتْ أبعد؛
لو أنني كنتُ، أو لم أكنْ، لكنْ من دون أن أشعر؛
لو أنّ هذه الكلماتِ لحظةٌ لا اسمَ لها فلم تُكْتَبْ...

صيف القطرب

وإليكمْ بواحدٍ منْ مزاعمي: أدّعي أنَّ هناك صيفًا واحدًا يدوم؛ وإذْ ننساه أو نذْكرُه، يومضُ في مساءاتنا ياقوتُه الأخضر. أنا سمّيتُه صيفُ القطرب؛ فيه يرفسُ الطفلُ الذي كان راكضًا بين الضلوع.

عين شمّاس: نبع كان طفلاً

النّبعُ الذي رآني طفلاً؛ فَقَدَ غزارةَ الماءِ، والقفزةَ الجانبيّةَ للسّرطان.
عندما زرتُه البارحةَ، رآني واقفًا بمائه القديم.

أوقات للصيد

أحيانًا، أفترضُ أنَّ لي عالَمًا وأسْكُنُه؛ لا لرغْبةٍ، بل لأكذِّبَ ما يصدِّقُه الآخرون. لكنني أعودُ لأكذبَ مثلهم: أستيقظ مطوَّقًا بيقظة فخاخي، فأصفِّرُ لكلابي، وأذْهب للصيد.

صيّادون

خرجوا من المدينة تنتظرهم أرنبٌ، ترْغلّةٌ وسمّانة؛ تنتظرهم بطّةٌ، قُبَّرَةٌ ودجاجةُ ماء؛ تنتظرهم يمامة؛

* شاعر وكاتب من تونس.

خرجوا من المدينة تنتظرهم حَذَفَة، إوزّة رماديّة وغُرَّة؛
ينتظرهم زرزور، قطاة وحجلة؛ ينتظرهم قنفذ؛
خرجوا من المدينة ينتظرهم خنزير برِّي، ابن آوى وثعلب؛
ينتظرهم فَنَك، نِمْس وظَرْبان؛ تنتظرهم زُرَيْقاء؛

من هنا، من هذه النافذة، انتظرْتُهم طويلاً فلم يعودوا.
ومع آخر الليل أطلُّوا ثملين؛ فأيقظوني بصخبهم، وهم يثرثرون، مثلي، بأسماء الطرائد.

طائرُ الصوت

ما زال على كتفي طائرٌ يصيح : « هذه مُدُنٌ تُضَيِّعُنا وتبقى.»

كهولة النهار

بأقدامٍ مشَجَّرة تضرب في كثافة المجرى، وأصابع نفَّاذة تشفُّ الأغصان، يمتصُّ الضوءُ عُصارةَ حياتنا. نحن القادرين على القول «كلُّ شيءٍ مرَّ »، ما زلْنا هنا. بعد قليل نقصد الشاطئ، نتعرّى كأغصانٍ مِنْ ضوء، ونُلْقي بظلالنا أكوامًا على الرَّمْل؛ ذلك أنّ للظهيرةِ أشْباحَها، لكنّها من ضوءٍ يفترس الظِّلال...

الليل

بالعظاية الساهرة،
بالطائر النائم،
بنباح كلابه،
بديكه الحارس،
بمذابحه الخفيَّة،
بالسِّيقان المُلتفَّة،
بالثُّؤَباء،
بأطوار الحواس،
بالأحلام،
بخُطَطِ الغد،
بدَويِّ الآلات،
بعَقْرَب الثواني،
بآخر السَّاهرين،
باللصوص،
بشُرفات نجومه،
بمنازل قمَرِه،
بشمس المُنْقَلَبِ الآخر،
بهمْهَمات الموتى...

....

بهذا الدَّبْدَبانِ على الورقَة،

....

بي وبكَ وبهِمْ،
بغيابنا وغيابهم:
اللَّيْلُ يعيش.

النّملُ الخالد

لم تكنْ قوّةٌ لذلك الصيف حتى يدْفعَ بالماء المسترخي تحت الجسر؛ كان كعْبُ حذائك قد انغرز في بيتٍ للنّمْل، فأعطيناه وقتًا. الآن انتهى كلُّ شيء. لقد جاؤوا في صيفٍ آخر ليرَوْا الماءَ تحت الجسر مطاوعًا، في استرخائه، جاذبيَّةَ الباطن وأطوارَ الخفَّة. لا أدري مَنْ مِنْهم كرَّرَ كلماتي؛ بل ليس مطلوبًا مِنْ أحدهم أنْ يكرِّرَ كلماتي وهو ينحني على ذلك البيت أوعلى بيتٍ آخر للنَّمْل.

حياة كاملة

مررْتَ لتترك وراءك، أثرًا ما؛
لتحرّكَ كومةَ غبار
وبضعَ وُرَيْقات،
في زقاقٍ مُهمَل.

من أجل ذلك،
من أجل ذلك كله،
جئْتَ،
لتقارع موتَكَ،
مُدجَّجًا بـ... حياة كاملة.

في بقايا البحر مستقبل الصحراء

سعدية مفرح*

لحن الحمامة المغوية ..

(١)

شجر في غابة كثيفة
يرتوي من ظلام سحيق في الأرض
ويتشمس من سماء سحيقة في علوها
هذا الكلام الذي أكتبه الآن
دون أن تكون قارئه الأول

(٢)

في ردهة صوتك
المراوح بين الغناء والبكاء
تتعلم تلك الحمامة المغوية لحنها الأخير
قبل أن تفر فرارها الأخير .

(٣)

في تجاويف صوتك المغتسل بالدموع القديمة
تتمشى فتيات الليل
يرتلن آيات الفضيلة
ويرتجفن رهبة .

(٤)

في بقايا صوتك المرتل
ضحكة غريبة
تستدرج الفرح الضال
بسيول الدموع

(٥)

في نهايات حواراتك الطويلة
اقتراحات سرية
لبدايات عفوية
وإضافات غير نهائية
و أشجار تدلي ثمارها
من وراء سياج الكلام ..

(٦)

كلما اندلق الحرف الأول من اسمك الغريب
في صحن الأحاديث العائلية
كلما نبتت في قلبي
شجيرة جديدة
للذهول
بانتظار سقيا الحلول

(٧)

لسيجارتك المشتهاة
غواية البداية
ولرائحتها
اعتذارات الضالين
لعبقها في نسيج دهشتي
حكمة الغيم
في سماء الشتاء ..

(٨)

« مرحبا» .....
بلكنة الفضاء المشاع
وبتركيز ممتع على ميم البداية
تعقب الـ « الألو » العبقرية الأولى
الرتابة في فوضاها
والغناء في صحراء البكاء

* شاعرة وكاتبة من الكويت .

كل مكالمة ....
كل مكالمة ....

(٩)

تذكرت اللعبة الموغلة في حداثة المعنى
تذكرت رواج الكلمة
وأغنياتك ذات اللحن المرتجل دائما
تماديت في غي التذكر
وكأن الكلام وحده يملك مفتاح الذاكرة.

(١٠)

في بقايا البحر
مستقبل لصحراء
في بقاياي
رائحتك
كأنها البحر
كأنها البقاء!

لهشاشة المشهد بيننا ..

(١)

صورة بالأبيض والأسود
ارمم ما تبقى من فضولي تجاهها
وأضعها في إطار جديد
تتنافر الألوان
وتبكي الملامح بدموع معدنية !

(٢)

صورة بيضاء
مطرزة بالغيوم الصيفية
والأرانب البرية
والشرائط المزينة لجدائل التلميذات
وأكوام من السكر اللامع
وخيام على أطراف صحراء ربيعية
وبيضة وضعتها حمامة للتو قبل أن يتعالى هديلها
ورسالة مضمخة بعطر الاعتراف الذاهل
في الصباح القديم .

(٣)

صورة سوداء
حياة سماوية
بنسختها السالبة .

(٤)

صورة ملونة
دهشة الأعين فيها
تكاد تفضح سر المكان الأليف
وحركة المصور خلف العدسة
والضحكة المكومة بين زواياها
تشير للزمان العنيف بإصبع
وتختفي بقية الأصابع

(٥)

صورة واحدة
مهترئة لفرط ما تداولتها الأصابع العشرة
هي ما تبقى من ذكرى اللقاء الوحيد
أما الكاميرا اللاهية
حيث الأصدقاء يحتفلون بمناسبة ما
واللذان يبدوان على هامش الصورة
يغتنمان الفرصة للضـــحك المشترك .

(٦)

الآن فقط
أتذكر كل اللقطات الممكنة
والتي لم تلتقطها عدسة ما
فبقيت صورا قابلة للتحقق
كما أشتهي
لا كما احتواها المشهد القديم .

(٧)

صور غائمة
صور مشرقة
صور سالبة

صور موجبة
صور كثيرة تزدحم بالبشر
صورة أثيرة واحدة
ممعنة في الغياب.

(٨)

شاغلتني الصور
شاغلت وجودي الحقيقي
لصالح وجود افتراضي مطبوع على الورق
له بهاؤه البين
وخداعه الخفي

(٩)

أربكتني الصور
بخلفياتها المتشابهة
رغم شخصياتها المتنافرة
والتواريخ المطبوعة على ظهرها بتتابع دقيق

(١٠)

ملأتني الصور
رسمت خرائط بقائها في ألبومات متشابهة
وسيجت بعضها بإطارات أنيقة
علقتها على جدران غرفتي
وأبقيت جدران روحي عارية .

(١١)

أذهلتني الصور
حيث الآخرون المتباهون بمجدها الموروث
وألوانها الفاقعة
وتواريخها المزورة .

(١٢)

صورة أنيقة تبدو وكأنها عفوية
رغم أنني أعرف تاريخها المفتعل
فاجأتني في إحدى المجلات
موقعة بذلك الاسم المذهل ..
فتذكرت أنني بكيت كالنساء
رجلا لم أحافظ عليه كالنساء ...
وبقيت صورته أيقونة للبكاء .

(١٣)

صورتي
موقعة باسمه الأول ...
أبدو فيها بعينين متسعتين
وجبين مقطب
وفم مفتوح دون ابتسامة
ودهشة لا أتذكر معناها.

(١٤)

صورتي ..
بألوانها الشاحبة ..
وتاريخها البعيد
وفرحتي الأكيدة
بمقامها الأول في محفظته الجلدية
سؤالي المباغت عن عنوانها الجديد

(١٥)

صورتي ..
بملامح إلكترا
المستلة من زمان تتذكره العجائز
ويتسمن بأسى غريب .

(١٦)

للصور مجدها الأنيق
وألوانها المتنافرة حياة وموتا
وحياتها المتجمدة في لحظة مضت
كأنها الموت .

(١٧)

للصور قصيدة دون كلمات
وموسيقى فائضة بالحنين
وصوت مرتبك
وخضرة مطلة من شرفة عالية جدا
لون ما .

أصوات الليل الأخيرة

نصار الصادق الحاج*

اليقظة

في الأريكة يستلقي
مثل الكاهن
يقبض الجنة بالقليل من الوصايا
ولذة تشبه النوم في سرير الأميرات الشبقات
كل شيء يمرّ
مكتفياً بشريط البارحة
وأنثاه التي تمسك الجمر
خوفاً من صهيل الجسد
وهو ينشطر مثل بذرة تتكاثر في براري الرمل
تخرج من لزوجة الأرض
إلى العراء المبجل بسيرة الحب الطويلة .

العذراء

تجلس على الظلال
التي تطارد الشمس في الضحى
تسأل النساء عن خيانة الأسئلة
وعن وشم كاذب تحت أبواب الجسد
هل غابت الرؤيا تحت ركام الشهوات
وثرثرات المتسكعين في حانات البادية
ربما
الكثير من الأساطير
لم يمنح الحياة خصبها الأكيد .

الصوت

الوقت
منتصف الليل
كانت تجلس على كرسي ممزق المشاعر
في الجهة الأخرى من باب القلب
لامستها رعشة الروح
والولد الذي كان خلف المسافات
يفتح شريان الوردة
لوّحت بيدٍ مرئية لصمت الفراغ
ربما يكف عن هذيانه
ويترك النهر يغوي سجون الجسد .

الغياب

كان حاضراً
يلوّح دائماً بفراق حزين
لكنها
الرّأفة
ما زالت تشبك سلا لم الخروج
بأحضانٍ دافئة الحواس
في اللحظة نفسها
تأبى أحذية الوداع
من الدخول إلى خريطة الغياب .

فينوس

مثل وردةٍ بيضاء
في آخر الليل
تفتح الشبابيك لرائحة العشب
الذي أيقظته صيحات المغنين
ثملاً كان
يفتش الضوء في عيون العابرات
أنزل الكؤوس عبر مزمار قديم
أهدته السماء للأميرة
حينما كانت طريحة النهر
تكتب الرسائل بحبر الملذات الشحيح
لوّحت بقبلةٍ
وأشرقت توزع السلام في بيوت العاشقين.

* شاعر من السودان .

مقاطع

سلام سرحان*

خلاص

استديري
لنقفز صخرة الألم
نبدأ حرية
تبدأ من سطوة الجسد.

إثراء

رائحة أنوثتها
إضافة ماكرة
إلى تاريخي الشخصي.

شبق

ينهض البحر
إلى عريها
فتتساقط أطرافي
والخريف يطول.

تشابه

الظلام الذي يضمني
يعلم
أن لا فرق
بين جسدي
والصخرة المجاورة.

رأفة

أشفق
من قلقي عليّ

وأنا أرقب الجموع
تسير مطمئنة
إلى حتفها.

إضاءة

جميع الأسرار البعيدة
تقع
في انتباه الجسد.

اعتداء

أنوثتك؛
تهز علاقتي بالعدم
تفككني قفزة قفزة
أنوثتك!
نعم أنوثتك؛
أكبر اعتداء عليّ إطلاقا.

جهل

جسدي:
الغارق في حدوده
لا يعلم شيئا
عن قفزاتي السرية.

خلود

جلجامش:
الذي أضاع عشبته
لم يدرك أن «الآن»
يساوي الأبد.

سيزيف

مرة أخرى
سأتسلق ذرى اللذة.

رهبة

الوجوه،
التي تتقاطع في الزحام
لا تخفي خشيتها
من سقوط ملامحها

ذهاب

سأغادر هذا العالم
مطمئنا
لو كنت أعلم
بأنه لا يحدث من أجلي.

مناورة

هي تدرك
أن حضور ساقيها
يحاصرني
وأنا أدرك
أنها تحاول
تشديد الحصار.

صراع

الجسد:
الذي تحاصره قوى الطبيعة
يتآمر عليها

* شاعر من العراق يقيم في انجلترا.

مع جسد آخر.

رهان

ينشق معطفها
عن طريق
أراهن
أنه يفضي إلى الخلود.

انطلاق

جميع القفزات
تبدأ
من اقتراح الجسد.

فخ

بيقين دون كيشوتي
أواصل انتظار
الـ «قصيدة»
التي ستوقع الأبدية
في شراكي.

سمو

الرغاب،
التي تحاصرني
تحرث في جسدي طريقا
إلى النيرفانا.

قفزة

إليه تصعد
ما...
يكمل الدفء
ويعيد اللعبة إلى أعضائه
يغمض أوهامه الباردة
وإليه
توقظ موته الكائن
ويلون أطرافه
قفزة
قفزة
هو:
الذي أحصى نوافذها
ليعيد لجلجامش
عشبته وانتظاره الفاغر
هناك
تكمل الشهوة أوهامها
ويذوب اللسان.

إذن ... فهي طبولك باتجاه البئر

وتقول
بما يشبه اللعبة
ويكتمل إلى الأنثى
بالإضافة
إلى الموسيقى!
التي تطلق الأميرة
وما تبقّى من اللصوص.
تقول بالدفء
الذي
يسبق الفريسة
حيث
تخلع الأحبة
فيكتمل الذئب
الذئب الذي يقفز المدينة
ولا يصل إلى البئر
هناك تسقط القذيفة
فيقترب الصمت
وما يتصل بالغزال
الذي يكمل القفز
ولا يعود إلى الحفل.

علاقة

من بعيد
من مسافة تناسب شغفي
باللانهاية
انظر اليك
لأرسم علاقتي بالكون.

عماء

أسماء الأشياء
تخمد حضورها
وتهزم أسئلتي.

بوح

الأنثى:
التي تتسلل إلى أسرار أصابعي
لم تبح لي بأي منها.

انعتاق

الشهوات:
التي أطفأتني
أخذتني من
عبودية اسمي.

اكتمال

قبلة قبلة
تفضين اشتباكي
مع العالم
ترفعين أصابعي
عن جميع التفاصيل
وتكملين حيواني.

قصائد

قصـي اللبــدي★

١

انا ابن التي..
لم تنم جيدا،
منذ عشرين عاما،

ولم تر لو حلما واحداً،
أو اقل

أنا ابن التي..
يبست راحتاها،
وجفت مياه مفاصلها،
وهي تبحث عن سبب واحد للحياة،
ولما تزلْ..

أنا ابن التي..
جوّعتها يداها،
فأطعمت الطير لحم أصابعها،
ثم غطت له عريه بالخصلْ.

أنا ابن التي..
لم تعد تتذكر مما رأت
غير أن الحياة التي تتمدد في الموت
أسهل مما نراها عليه

أنا ابن التي
انتظرت،
وانحنى ظهرها، سنة
بعد
أخرى،

فأسمته قوس الأمل..

٢

نَفَسٌ موسيقيٌّ
يصعد
من بين يديّ
ومن حولي

فيما ترقص، متذرعة بالريح،
ستائر نافذتي
وتهمّ ثيابي
بالطيرانْ

نَفَسٌ موسيقيّ
يقطر
من ظلي الملآنْ

٣

..اسمك قنديل،
أحمله
بيدي العمياءْ
وأسير به،
في الطرق المجهولة

أو
فوق الماءْ

٤

نثر عادي، النظرة،
لولا

إيقاع الجفنْ

٥

غفوت على كتفي، أمس،
عشر دقائق،

ثم انتبهت
ولكنني لم أجد حول قلبي
سوى

ندمي
ويدي..
قلت: من أين تأتي القصائد؟
من أي بحرْ؟

فقيل: انتبه يا فتى،
هو سرّ

٦

لبلادي
هيئة طفلين صغيرين

يجران نهارهما من رجليه
إلى الماءْ
كيلا يغفو قبلهما
سأسمي الأول قابيل
والآخر هابيل،

وأقول:
انتظرا

★ شاعر من فلسطين.

سنرى
ماذا تفعل بالناس الأسماءْ

٧

.. واسمك؛
لوني المخطوف،
ورائحتي.
أتحسس فيه ضلوعي، أو
أتشممها

وأسير وراءك، كالنائمْ،
من حجر طافٍ فوق الماء

إلى
حجر هائمْ،

كالريح، على
وجه

الصحراء

٨

أنسى ساقيّ على المشي،
ويقترب البيتُ..
فأنسى المشي، على العتبةْ.
أغفو في حجرة عينيّ المغلقتين،
فأنسى
البيتْ

الناسي ميْتٌ
أم أن المنسيّ هو الميْت؟

٩

في ما يعتم،
شيئا شيئا،
في المرآةْ

في ضجة ما ينسى،
أصغي لصهيل ناء..
يهدر
أعلى من صوت الذاتْ

١٠

جسدك
بيت في أعلى الليل،
مضاء بالشهواتْ

ودخان ابيض
يصّاعد من رأس التل،

وينفذ في العتمة
والريحْ
-ما هذي النار؟

يصيح الشاعر، ثم يمدّ يديه
كمن يتحسس ظهر حصان..
-ما هذي النار، هناك؟
يصيحْ
-جسد هذا، أم كلماتْ؟

١١

الحنين

التفات إلى ما تأخر من جسد

أو يد
.. وسرير ونافذة، ومساء مهيضْ

وغياب على صورة الأبجدية،
أعلى من الليل..
يفتحه من أحب، ومن لا أحب،
ويدخل

لكنه ليس تفاحة، فيسدّ بها الجوع
أو
يتشافى المريضْ

١٢

ما تكون القصائد، إن لم تكوني

يدي
التي كتبتها
وعيني
التي أدبتها

وإن لم تكوني فمي،
فمن أين لي بالكلام؟

أنا ظل صوتك؛
ما قلته صار بعضي،

وكلي
ولوني
وعافيتي، وصحيح حديثي

وما قلته
صار وجهي وعينيّ
وامرأتي وأبي ووريثي
وما قلته صار خبزي، ومائي
فلا تيأسي من مريضك،
بضع
د
ق
ا
ئ
ق
أخرى،
وآخذ شكل الإناء.

قصيدتان

وجدان علي*

إطلالة

من شرفة طرابلس..
أَلْمح الموج..
مُدّهناً..
بزَبَدِ انتكاساتي..
مزيداً
من نظرةٍ شاردة؛
أعرف أنّ الماء..
يتلوّن بأكثرَ من الألوان،
و أن السماء..
تَدُرُّ حليبَها..
بأكثرَ من المذاقات،
و أن باسقاتِ الشجرِ..
تجُرُّهُ إلى حيثُ لا يصل،
و أن عموداً..صَدِئاً..
يقصم ظهره،
و أن الشمس..
على سطحه تتكَسّر،
و أنني..
لا أستطيع الاقتراب!!

ضفيرة

يضفرني اللقاء..
شوقاً..
و فرحاً..
و ألماً،
أرجمه فيّ،
و أسكنه لحداً..
مكلّلاً..
بعرائش الصبر،
المطلل
بندى طراوتك،
يروق لي ارتشافه،
و كلما جفّ..
استدعيتك..
... ...
... ...!!!
نلتقي،
وبانتهاء الوقت..
تنبت عصور الصبر،
و ببدء المغادرة..
تشيخ!!!!!

* شاعرة من ليبيا .

قصيدتان

علي ناصر كنانة*

كالغريب أسأل نفسي

بعيداً.. بعيداً ترحلُ الذكريات
وتأخذني معها
وتتركُ ظلّي
تخبُ به الريح والطرقات
بعيداً.. كأن المكان
تكوّر في خطوة والزمان
تدحرج (كيف أعرفهُ؟)..
يختالُ بين الكراتْ
....
بعيداً..
كذا تأفلُ الذكرياتْ.
وجوهٌ ظننتُ بها ألفةً..
ما رأتني
وألفيتني كالغريب أسأل نفسي
فتفجعني الهمهماتْ
أيتها الذكرياتْ!
وحدّيني بظلي
لتقبلني الكائنات
أو دعيني كما كنتُ دوماً
وحيداً كدمعٍ
على لوحةٍ
فوق ماءِ الفراتْ
المكانُ مكاني
وإن كان وهْم المكانْ
والزمانُ زماني
وإن كان وهم الزمانْ

والقطارُ الذي
في نواح المغنين
قد قيل فاتْ
أشعرُ لّما يزلْ
عامراً بالأزلْ
ورحيق الحياةْ
شفقُ الذكرياتْ
ليس كما شفقُ الذكرياتْ
والغسقْ
والترابُ له نكهةٌ
لستُ أعرفها
والمياهُ البريئةُ
منكوبةٌ بالغرقْ
والمحبون
غير المحبينَ
والأصدقاءُ
تلاشوا على مفترقْ
والكتابُ الذي
خبأتْهُ الأمومةُ
قالوا: احترقْ
...
وذا ما تبقى من الذاكرة..
هشيمٌ من الصور المشتهاة
تداعتْ على موقد الدائرةْ
وكم دار بيْ صوتُها والنداءاتُ
حيرى وأصداؤها حائرةْ
كدتُ أصرخُ بالهجرة القاهرةْ

أن أعيدي إليّ الجنون..
لتسعدك اللغةُ العاقلة!
واسلكي المستقيمَ
وخلّي لي الطرق المائلةْ!
فلستُ بمستمع
بعد قتل النواح لغير نواحي
ولستُ لأحمل سيف الحماقة
كيما أموتُ خؤوناً،
سألقي سلاحيْ
وأهجرُك نحو نفسي
واملأُ كأسي
وأشربُ حتى الثمالة كي لا أفيقْ
لأقطف من حقلٍ وهم بريقْ
يرنو إلى القادمين
مع أوانِ الرحيقْ
أصيحُ يا قادمينْ
بصيغة الراحلينْ:
ذا وداعي..
وبعضُ حزنِ الصديقْ
وماءُ عين الرحيلْ
يوم انتخى للصراخْ
ليس سوى المستحيلْ
كان الصدى.. الصدى الذي
على مداخل الزمانْ
يرقبُ في لجاجة قيامة الأوان
تخرجُ من خرافة الطنينْ
أو من بيان قولها المبينْ

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في السويد.

أو من جحور وطأة الهوانْ
... يا أيها الزمانْ
أغربْ.. وبلّغ المكانْ:
في نقطة بينكما
عزمتُ أن أكونْ.
خذا الحياة كلها
وحصتي: الجنونْ..
في فيضه تُستنسبُ الإقامةْ
لريثما يحينُ موعدُ القيامةْ
ويأفلُ النسيانْ.
وآفلاً أروحُ في ضبابه
تسبقُني الأشجانْ:
ما أتعس الإنسانْ!
كنافلٍ يُداسُ في ممالك الهوانْ.
ما أهونَ الأفول في النسيانْ!

مياه الغريب

أحفرُ نهراً كل صباح
ينبعُ من روحي
ليصبَّ مساءً
في روحي.
– هكذا أقاومُ الجفاف.
*
كلما رأيتُ ماء يجري
استيقظت ذاكرةُ الأنهار:
من «الغرّاف»
إلى «خريسان»
يتهادى بي «دجلة»
عكسَ التيار.
– هو الحنين، وديدنهُ.
*
الزوارقُ الورقيةُ
التي عوّمها ماءُ الطفولة
احترقتْ في أعماق الساقية..
وما عادت أوراق الكهولةِ
تصلح لصناعة زورق،
ولا الماءُ مائي.
– يا لقسوتها.. لعبة الزمن.
*
على حافات «هور الحويزة»
يتناقصُ الماءُ
والطيورُ
والجنودُ..
وأنا أقرأ المزيد من الكتب
وأكتبُ المزيد من الشعر
والمزيدَ من رسائل الحب
حتى فاضَ بي التمرّد.
– هكذا بقيتُ حياً.. أعني ميتاً.
*
افترشُ رمل الخليج وقصائدَ السيّاب
وحيداً أنتظرُ البصرة
التي كانت تقع على كوكب المريخ!
ولكن الكويت لم تمهلني
والأممُ المتحدةُ زحلقتني برفق
على كوكب جليدي
يخادعُني بالألفة وأقاومهُ بالحنين.
– ما فتئتْ أسناني تصطكُ برداً..
والذكريات.
*
كانت ستوكهو لم تحاصرُني بالماء
والبحرُ أمامي أنى توجهتُ..
ولكنني.. ولا مرةً واحدةً
غرفتُ حفنةً لأتذوقها.
– كنت أخشى على مذاق
الرافدين من الملوحة.
*
كانت الباخرة «سيليا»
تمخر عباب «بحر الشمال»
من الشمال إلى الشمال
وأنا الغريب على متنها
أبحثُ عن جنوبي الضائع.
– دون مغيث.
*
وقفتُ على نهر «التايمز»
مغمض العينين
يتماوجُ تحتَ أحداقي
نهرٌ آخر
تدجّل وتفرّت في عروقي
وما برحتْ نوارسُهُ المشاكسةُ
تصطادُ أسماكي.
– أكادُ أمسكُ نورساً بيدي.
*
كلّما عبرتُ نهر «الفولغا»
يباغتُني
إسفلتُ «جسر الشهداء»
بأقدامي التي لم تغادرهُ:
جيئةً وذهاباً.
– من اين لي بأقدام تكفي لجسور
الشهداء؟
*
لم يكن «المتوسط»
سوى شرقٍ
قرأتهُ في رواية «منيف».
وما «بيروت»
إلا تعلّة الغريب.
– الحدودُ المفتوحةُ مغلقةٌ جداً!

قصائد حب ساذجة

حسـن النـــواب★

(١)

ضيّعني العشق ..

فلململني الشعر المتألق

في عينيك الشاسعتين .

(٢)

ولأنك عاشقتي

سأخاف عليك

من غدر نساء

ونساء .

(٣)

ماجدوى ..

أن تختبئي

وأنا آخر قلب يؤويك .

(٤)

إقتربي ..

حتى أتطهّر من خمرتي

وريبة قلبي

وجنوني .

(٥)

ما أقرب وجهك مني

لكن ..

ما أبعد قلبك عني .

(٦)

لم أطلق سهما

لم يصطد

إلا قلبه .

(٧)

حين امتدت كف البنت

لتقتل نحله

حزنت ورده

لـمّا امتدت كف البنت

لتقطف وردة

لسعتها نحلة .

(٨)

قلت له لن تغرق

مادام الكفّ شراعا

والقلب سفينة

لما بلغ الشاطىء

ثقب القلب ومزّق كفي

فغرقت أنا .

(٩)

ياقمح

لماذا غادرت حقولك

وسكنت بعينيها

ياعسل ..

لماذا غادرت خلايا النحل ..

واستعمرت شفتيها .

(١٠)

صحيح ..

أن نجمتك عالية جدا ..

لكنها معلّقة بسمائي .

(١١)

هم يتذوقونك ..

ويشتهونك ..

وأنا احبك فقط .

(١٢)

الذين يشبهون بعضهم

صاروا ينعتونني بالغباء

لأني أحببت

التي لا تشبههم .

★ شاعر من العراق يقيم في السويد .

(١٣)

أنت لا تشبهين احدا
وأنا لا أشبه أحدا
ولذا التقينا .

(١٤)

أنا شجيرة وحشية ..
شذبيني .

(١٥)

قد تمسكين الثريا
ولكن تذكري
أن أصابعك
من ضلوعي .

(١٦)

دموعك حبات قمح
وأشعاري عصافير .

(١٧)

أيها الشعر ..
أنا أتعذب
بالله عليك
دع طيفها
ينأى عني .

(١٨)

لأنك فارعة
كثيرا ماتوهمت
أنك نخلة فارعة
وأريد أن أتسلقك
لأجني
رطب أنوثتك البصري .

(١٩)

ولأنك ملكة هذا العناء
أخاف عليك
من غدر الجواري
وحروب البيوت .

(٢٠)

أيتها العاشقة
تلك حروب ابتدأت
واندثرت
وجنود رحلوا
من أجل خلود الحب
في عينيك الآسرتين .

(٢١)

نط القلب
كعصفور مأسور
حين رأى في عينيك
ملاذ هواه
وبقايا العمر .

(٢٢)

إصمت
ياعندليب قلبي
واصغ ..
لبكاء العاشقة .

(٢٣)

لا غير الصعلوك
أنا ..
من أعاد عصافير الفرح
لشفتيك الدامعتين
وعينيك الذابلتين .
أيتها الملكة .

(٢٤)

بهدوء
جاء الموت
وحين رأى العاشق
منشغلا
بدموع حبيبته ..
تعثـّـر ..
ومضى خجلا .

(٢٥)

سأقصّ جناح الريح
حتى لا يطفأ لهب أنوثتك
المتوقد
من أنفاسي .

(٢٦)

لم أبصرها يوما

لكني لن أحلم أبدا ..
بسواها .

(٢٧)

جرّتك ملاّى بالعسل ..
لكن الأيام المرّة ..
تركت لساني بلا مذاق!!

(٢٨)

بالحب عليك
خبّري الشعر
أن لا يطاردني ..
كي أهجع قليلا .

(٢٩)

بعد الموت ..
ماذا يحدث
لو أدفن
في عينيك ..
أو نهديك .

(٣٠)

سأموت
لكن عيوني
تبقى هائمة
في طيف امرأة
قد تطرق باب القبر
يوما ما .

(٣١)

حين انحنيت
لتقبيل قدميها ..
رفعتني ملائكة السماء
الى شفتيها .

(٣٢)

كلما حط طائر العشق
على رأسي ..
وجدت قلبي يشتعل بمعنى
الأنوثة..
ولساني يردد الأشعار .

(٣٣)

من يضيء لعاشقتي
قلبها المطفأ
سوى قبلتي الناضجة ..
في فرن الحروب .

(٣٤)

ما حاجتي للضوء
مادامت أنوثتك
تشتعل في قلبي ..
ليل نهار .

(٣٥)

أيتها الخمرة ابتعدي ..
لقد عثرت بثدي عاشقتي
على مملكة العنب .

(٣٦)

أنت الفاجعة أخيرا ..
وأنا دمها ..

(٣٧)

لا أودعك ..
لأني أحب الحياة .

(٣٨)

ما أسعد هذا العاشق ..
يجوب
الشوارع والحانات
دون قلب
وبلا ذكرى .

(٣٩)

لوتكرر العشق
نفد
وربما..
فسد .

(٤٠)

أية حياة هذه ..
التي صار الحب بها
يشحذ القبلات ..
من العدم ..
أية حياة ..!!

الجرح الذي تبرج في العتمة

عـادل الكلبـاني★

الى اختي (زيانة) وزوجتي (أم فلسطين)

(١)

هل عدت وحدك تبكي
النحيب يقطر
من بيتك المسقوف بالعواصف.
هل تمرّغ الدمع في التراب
ومرت بقربك النهايات التي
يحضنها البكاء
يا لها من مخايل...
حتى المزن الذي هطل
على سفح غارب لم يرو الشرخ
المنحوت في الصدر
انما ظل يسكب قطراته الحمراء
حتى تدفق في هذا الليل المشرق خلف الشجر
سواده ما زال تشربه الجذور وينفثها في
الاوراق اليانعة مصير عتمة ودخان.
دع الأبواب موصدة في الحصن الذي
اغرقه الحزن
لا تفتح علينا أمواج الدموع
دع البحر ساكنا انه الآن لاه في زرقته
المبحرة وسط سفائنه
التي تجوبه بأشرعة الحياة
دع لي الرحيل المتوج بتاج المرارة والجراح
هذا الحصن الذي طارت اليمامات من فوق بروجه
المطلة على الوادي السحيق
هاربة في الفضاء من عين فخ وجارح

(٢)

امطرت السماء غزيرا هذا اليوم
وكأن وميض البرق
يخطف الأبصار والرعد يزمجر
كعواء ذئب جريح
استحضر قبرك المقدود تحت ظل
شجرة السمر الصغيرة حيث بقايا لوحة لوجه عتيد

(٣)

لا تبدو الأشجار عالية كما توقعت
لقد انهارت أوراقها في الزحام

(٤)

تدفق الضياء ولم يسطع الا على كوة في الصدر
مأخوذا بالجرح الذي تبرج في العتمة
فاااااااااض
حيث القضبان فوق الجبل المضرج باليباب

(٥)

حان موعد إيابك صوب الفراديس
أيها الطائر المسجى في رفة الجفن
وترتعش ، السماء توغل في الدمع

★ كاتب من سلطنة عُمان.

العين اذ تخطفيها اجنحتك الزرقاء
حان موعد إيابك
ونحن نسافر في المتاهات
حيث الاحصنة المتحطمة
ارجلها من قوة الحمل
يتكدس خلفها أشباه فرسان
مزنرة أجسادهم بالجرح والجوع
وأنت تحلق في الغيم ساطعاً أخيراً
في عشك الاخضر

(٦)

هي النوافذ كما عهدتها أول من تسطع على الجرح
وتدلقه نثيثا حزينا في الزجاج

(٧)

كم مرة صافحت السماء بعينيك وانت ترنو
الى شيء بعيد خلف السحاب
غفوت قليلا على ذكراك كوجع استطال اضلاعه
كالجبل
وانحدرت دمعة وسط هذا التمزق
كصخرة في أقاصي البكاء
لترحل كالفرقد من عارض قد طال هطوله
طور سنين
فتمدد لاسعا الناظرين
حزن فقدك كضياء في السماوات

(٨)

لمن تقرع الاجراس بعدك...
لكائنات خلف
الجبال أثملتها المتاهات في لوحها المؤبد
أم لأشجار تعانق الجفاف في مستهل الخريف

(٩)

من يأتي بعدك ربما يفتح الباب للزائرين
لكن ظله الزائغ عويل ريح وسراب

(١٠)

أتعبت الذين يجيئون بعدك
حاملين البيرق في الطرقات
نادوا بأعلى أصواتهم وتبدد صراخهم في الفراغ
كبحر لا يأبه بأحد...
لقد رحلت تاركا
وراءك الجرح يوغل في الجدر
كالمسافات الحزينة بين العتمة والنهار

(١١)

كانت تغرب وراء الأشجار التي
انتحرت ظلالها في الغروب
هي الشمس تشرق على هذه الصحاري
المذهبة بالرمل والدمع

(١٢)

لم يغمر القمر المتدلي من قبة السماء
مياه السواقي بنوره التي أسكنها نقيق
الضفادع الكثر المنزوية وراء الضفاف
والأفاعي التي فارقت صخورها الى حين
ولا عبر بضيائه الفضي
صوب القلب المبتل بالريح

على رصيف نهر موسكو

يحيى الناعبي

بيدين مخمليتين
تقرأ آنا اخماتوفا
على الرصيف
تتناسل حوريات النهر
بين ضفتي شفتيك
تخرج الكلمات بلذة الحزن
الجرانيتي البارد
نبيذا يرش على
قبور العشاق في الغابة المجاورة .

الهواء تحدر من صوتها
ووجهي كطائر حر
تناثر على ضفة النهر .

وسط تلك الغابات
ثمة روائح لغجر
أشعلوا القبلات بلون البحيرات
فبعثرت الغيوم
كطفل باعد في خطواته .

ظلك الذي بللته الوحدة
في أعماق النهر
كان يصغي اليك
بينما كنت تفجرين
ينابيع اوتارك وزهورك المباركة
فيحرق تلك الهالة
من الخطايا
تحت شجرة الندم .

حنجرتك
قيثارة الراعي
فأهبط من اعالي الجبال
مغشيا بالضباب
مغمورا بالألق .

بيرة الطاحونة القديمة
اغوتني
لنعاس الشمس
حين تبزغ من عينيك
تركتني مهشما
بين صخورك الليلية
محمولا بانتصاراتي الوهمية
حيث دون كيخوته
محمولاً برسالته الى دلثنيا
كنت اوزع اسراري
برعشة القلب المكسور
وارمم الصدع الحافل بالذكريات .

الجميع مروا من امامك
حينما كنت نائمة
في مثلثك الحريري
إلا أنا
لم اصل بعد
كنت في طريقي
الى السماء الفضية الخجولة
بأصابع زجاجية

أقرع النوافذ الفجائعية
وبمعول العشق المحتدم
أرسم على صقيعك حلم ذكرى
اللقاء الحنون .

هذا النهار المعتم
عزاء الظافر بهذيان
الليالي المضيئة بالقسوة
حين تسقط شهوته
في سراب الرغبة الميتة
حيث المعابد
مؤججة بالاجساد المشمعة
بالدجل
المرأة بلسان أبكم
والعصافير تقتل باتجاه الصلاة
بتصوف مروع
حين الدببة تكمل أحلامها
بقوت الاظافر في الليالي الباذخة
تتوسد صخرة السبات
المنجرفة من قيعان السنوات
المتهالكة .
لذا.. سوف
انصاع إلى منفاك
باندفاع غريزي
قبل ان تأخذني الريح
إلى تلاويح الشطآن الآسنة .

أصابع

طالب المعمري

عالية هي الأصابع
كلما تسلقت
جدارا أو شجرة
رفعت كأساً
أو جثماناً

كلما رسمت
بالطباشير سحابة
بيضاء ناعمة
في
وجه السواد

كلما همت
بتلويحة وإشارة
عين المقص
على العشب
سواسية بالقطع.

عالية هي الأصابع
حين
تكتب الوعود
لتأخذنا إلى
جسر
بين أرضين
باصابع اليمين
أم الشمال نسير

أي يدٍ
تلك التي نتبع
أصابعها
في العتم

عالية هي الأصابع
كلما قُلِمتْ
استطالت

كالظفر
كشوك الورد
الدم توأم
بينهما حياة

عالية هي الأصابع
أصابعنا.



قصتان

رسمي أبو علي ★

١- مسرّات صغيرة

(إلى عدي مدانات)

كنا قد فرغنا للتو من مشاهدة أحد الأفلام في أحد نوادي السينما حيث جلسنا في الغرفة الصغيرة في مدخل النادي لندخن بعد انقطاع دام ساعتين ولنستجمع أنفاسنا قليلاً قبل الانطلاق كل في طريقه.. قلت لصديقي القديم الذي لم أره منذ زمن بعيد والذي أعرف أنه يعاني من مشاكل صحية جدية ..

– أترى .. هذا الفيلم الذي شاهدناه يقول بأن الفن هو بين يديك .. قريب منك جداً ولا حاجة إلى وجود قضايا كبيرة لتخلق فناً حقيقياً. وكنت أشير من طرف خفي إلى ماضي صديقي الحزبي المفعم بالأيدلوجيات .. وربما كنت أشير إلى ماضيّ أيضاً إذ أنني لم أكن بعيداً عن هذه القضايا الكبيرة وإن كنت أقل أيديولوجية من صديقي – إذا جاز التعبير.

وافق صديقي بحماس على فكرتي مردداً : طبعاً .. طبعاً .. الفن – كما تقول – هو بين أيدينا ولسنا بحاجة أن نبحث عنه بعيداً ..

– لا زلت تدخن ، علقت ، بعد أن اشعل صديقي سيجارته..

– أدخن قليلاً رغم أن الطبيب منعني كلياً بعد أن أجريت سلسلة من عمليات القلب.

كنت على وشك أن أزجي إليه بنصيحة عن مدى خطورة ما يفعل. لكنني أمسكت لعلمي أنني سأفعل نفس الشيء لو كنت في مكانه مع أنني لم أجرِ سلسلة عمليات للقلب أو غيره بعد.

– جيلنا .. ماذا يسمونه؟ جيل الستينيات .. أظن أنه وصل إلى نهاية الشوط .. هل أخبرتك أن صديقنا الشاعر أحمد أصدر مؤخراً مجموعة شعرية بعنوان «جيل الضحية» ولما سألته عما يقصد أجاب : أو لا تعرف .. انه جيلكم ..

كان أمامنا بضع دقائق فقط لنغادر مبنى نادي السينما ولذلك أسرعت في القول وأنا أحس بشهية كبيرة للحديث أفتقدها منذ زمن بعيد .. كأنني أريد أن أعطي صديقي شيئاً من نفسي:

– اسمع .. سأقول لك شيئاً .. أعرف أن الظروف كلها قاتمة وكئيبة وأن أحلامنا كلها قد تحطمت .. أعرف هذا كما تعرفه أنت ولا جدوى من الدخول في التفاصيل ..

– ولكن .. بعيداً عن كل هذا .. بعيداً عن كآبة المشهد العام وعبثيته وسوداويته .. بعيداً عن كل شيء .. فقد اكتشفت أنه ما زال بوسعي أن أحظى ببعض المسرّات الصغيرة .. دون أن أشعر بالذنب .. مسرّات صغيرة مثل مشاهدة الفيلم الذي شاهدناه قبل قليل .. مسرّات تكون أحياناً أقل من صغيرة .. هذا الصباح استيقظت باكراً ورأيت من نافذتي عصفوراً يقف على شجرة سرو تتأرجح قليلاً .. وكان العصفور يزقزق ..

ذلك العصفور كان سعيدا وقد نقل إلي شيئاً من سعادته ..

وليلة أمس وقبل منتصف الليل ركبت الباص وكان مملوءاً بعمال متعبين تتطوح رؤوسهم لشدة تعب النهار ، لكن الباص كان دافئاً .. وأحسست أنني داخل أسرة .. كيف أقول هذا ؟

مسرّات صغيرة .. انتبه لها .. هي كل ما تبقى لنا ..

وأخيراً سأقول لك .. فكّ حدادك الداخلي .. أعرف أنك في حداد غير معلن .. فك حدادك يا أخي .. فلم يبق لدينا

★ كاتب من فلسطين .

الكثير من الوقت ..

* * *

لابد أنني كنت مخلصاً وشفافاً وهو أمر فاجأني قبل صديقي وتساءلت بعد ذلك فيما إذا كان هذا من تأثير الفيلم الذي شاهدناه .. أما صديقي فقد كان يحدق فيَّ بفضول كبير وهو يقول :

– أرى أنك تزداد حكمة أيها العجوز .. ثم وقف فجأة وعانقني بحرارة ، مع أن هذا لم يحدث بيننا قط على مدى عشرات السنين ..

وقال برقّة :

– أتدري .. منذ الصباح وأنا أحس أنني بحاجة إلى حبّة دواء ..

كنت سعيداً أنني منحت صديقي حبة دواء كان بحاجة إليها .. ومن يدري ؟. ربما كنت أمنحها لنفسي ؟!

٢-الحمامة الرابعة

في بداية هذا الربيع وعندما حلّ الدفء اختارت حمامة أحد شبابيك بيتنا لتبني عشها فيه. وقد تابعت بسرور مع زوجتي وأولادي عملية بناء العش الذي بنته بصبر وأناة قشة قشة حتى اكتمل .. وبعد ذلك تضاعفت سعادتنا عندما لاحظنا أنها وضعت بيضتين في العش .. وأخذت تجثم فوقهما منذ تلك اللحظة.

وقد اعتبرنا منذ اللحظة الأولى أن الحمامة ضيفتنا وأنها ربما اختارت بغريزتها مكاناً آمناً لا يهددها. وبالفعل لم يحاول أي منا ازعاجها. بل إنها مع مرور الوقت ألفت المكان وبدا أنها ألفت وجوهنا جميعاً. إذ أن كل واحد منا في البيت كان يزيح الستارة ليتفقد الحمامة، لكنها لم تكن تجفل أو تبدي أية إشارة للخوف ..

لاحظنا أيضاً أن هناك حمامة أخرى تتناوب معها حضانة البيضتين وقلنا إنه زوجها ، ولكن المفاجأة أن ابنتي الصغرى والتي كانت تراقب الحمامة أكثر من أي واحد في البيت باعتبار أن الحمامة بنت عشها في شباك غرفة نومها ، أكدت أن هناك حمامة ثالثة تساهم في حضانة البيض وقالت بأنها متأكدة من ذلك لأنها تعرف كل الحمامات جيداً ..

وكان هذا التأكيد مفاجئاً لي .. فأن تحضن حمامتان عشهما أمر عادي ، أما أن تساهم حمامة ثالثة في عملية الحضانة فأمر لم أسمع به من قبل .. وتساءلت فيما إذا كان هناك نوع من التعاون والتضامن بين الحمام مثل بني البشر وتساءلت بشيء من الخبث فيما إذا كان الذكر زوجاً لاثنتين من الحمام ؟!

وهكذا أصبح الحديث عن الحمامات جزءاً يومياً لطيفاً ممتعاً في حياتنا .. بل إن زوجتي التي تكثر من التقاط الإشارات حيث تتفاءل بأشياء وتتشاءم من أشياء ، قالت بأنها متفائلة من وجود هذا العش في بيتنا وأنها قد سألت إحدى النساء المسنات فأكدت لها أن وجود الحمامة يعني أن «رزقة» في طريقها إلينا .. غير أنني لم أعرف ماهية هذه الرزقة !

.. إلى أن جاء يوم وكانت ابنتي ذات الثماني سنوات تلعب كعادتها على سطح المنزل عندما فتحت الباب بسرعة وقد علا الخوف وجهها وهي تقول بأن طائراً أسود حاول أن يهاجمها. فلم نعرف ماذا حدث إذ أن الطيور لا تهاجم البشر. ولكنها أضافت بأنها شاهدت حمامة تطير وهي خائفة .. وعلى الفور أسرعنا إلى العش لنجد أن الحمامة قد اختفت. غير أن البيضتين كانتا هناك ، وقد فكرنا أن غياب الحمامة قد يتسبب في أن تصبح البيضتين باردتين وبالتالي قد تتأخر عملية الفقس أو ربما لا تحدث أساساً !

لكننا استعدنا بهجتنا وفرحنا بعد حوالي الساعة عندما عادت إحدى الحمامات لتجثم على البيض ..

غير أن الأمر لم يطل عندما وجدنا بعد ذلك أن العش أصبح خالياً من الحمام والبيض .. ويبدو أن الغراب قام بفعلته بعد أن حدد مكان العش في المرة الأولى ..

وقالت طفلتي بعد ذلك بأنها شاهدت الحمامات الثلاث وهي تحوم بهياج باحثة عن البيضتين في كل مكان .. وفاجأتني إلى حد أنها دفعت بالدموع إلى أطراف عيني عندما قالت: كم أتمنى أن أكون حمامة رابعة لأبحث مع الحمامات عن البيض المفقود.

ثلاث قصص

محمود الريماوي*

١- المطعم

في منتصف سطح كل طاولة من طاولات المطعم الفسيح، وضعوا قطة محنطة ممتلئة، تتجه بجذعها ورأسها نزولا من الأعلى نحو الأسفل، وبين الأسنان الأمامية لكل قطة، وضعوا فأرا يفيض حجمه عن فم القطة الفاغر.

قطط سوداء اللون كقصص الحكايات، وفئران مخططة بدورها وبألوان رمادية داكنة، وضعوها على الطاولات بدل باقات الزهور في الأواني الزجاجية الشفافة.

ولأن الطاولات صغيرة الحجم، قد صممت ليشغلها واحد او اثنان فقط، فإن عددها كان وفيرا قياسا إلى مساحة المطعم، والقطط كانت بالتالي كثيرة العدد، وطول جذع الواحدة منها مع الرأس غير الصغير نحو نصف متر. وكان هناك نادلون نشطون بأرواب بيضاء ولكأنهم أطباء او محللو مختبرات، ينتشرون بكثافة بين الطاولات، ولم يكن هناك أحد من الرواد، غير ان حركة النادلين المفعمة بالانسجام والجدية والاستعجال، توحي إيحاء قوياً بأن الرواد او المدعوين على وشك الوصول.

لقد قادتني قدماي وعلى غير هدى مني، للوقوف امام باب مطعمهم الذي لم أتبين اسماً له. وقفت على العتبة، وسرعان ما رأيت المشهد كله في هنيهات، وعلى الخصوص مشهد القطط المتماثلة المتكررة بعيونها النحاسية المضيئة، والتي يمتد جذع الواحدة منها نحو الأسفل إلى سطح الطاولة، وبالطبع شعرت بغثيان وفزع، وهو ما بدا لا شك على سحنتي، وهو ما قد لاحظه بعض النادلين، ممن كانوا على مقربة من الباب حيث وقفت، غير ان أي استغراب لم يبدر عن هؤلاء، إذ واصلوا تحضيراتهم بنشاط. وقد هاتفني هاتف باني إذا أطلت الوقوف لدقيقة واحدة متصلة، فإن قوة ما أو ريحاً قوية، سوف تهب من خلفي وتدفعني دفعا إلى الداخل، لكي أجلس قبالة قطة ممتلئة وفمها محشو بفار، وأن علي في تلك الحالة أن استلهم المشهد لفتح شهيتي على تناول الطعام.

ولقد تمكنت بشق النفس من أن أتزحزح من مكاني، رغم الشك الذي يساورني، بأن الأمر لا يعدو أن يكون ديكورا فانتازيا لجذب الزبائن غريبي الأطوار، غير أنه بدا لي أن الحياة بدأت تدب فجأة في القطط، وأن الهلاك أخذ ينشب أنيابه في الفئران التعيسة، مما جعلني أحمل نفسي على المغادرة السريعة، حيث جعلت أجرجر أقدامي في الشارع الفرعي حيث يقع المطعم، ولم ألحظ أحداً من المارة في واضحة النهار، فيما كنت أغالب حاجتي لأن أبث مشاعري بطريقة ما لأحد ما،رغم تحفظي المعهود. على أن انبثاق جمهرة المارة في الشارع الرئيس الذي انعطفت إليه اخذ ينسيني الأمر شيئا فشيئا، وجعلني أمشي هائماً، وقد توطدت قناعة سابقة لدي بأن من يقبلون على تناول الطعام، وبالطريقة الاستعراضية التي تتم بها في المطاعم، إنما هي كائنات تحتفل بالتهام كائنات أخرى، وقد حررني استدعاء هذه القناعة من وطأة تلك المفاجأة غير السارة.

٢- كأنه من حرير

لقد زال عنه الاحتقان : الزرقة الكامدة التي تعرفونها، والبشرة المتغضنة التي رأيتموها. عاد الصفاء إلى وجهه، وتورد جسمه وشفَّ حتى صار كأنه من حرير.

قال الابن الشاب ابنه الأكبر متهللا، وبإيمان خالص وحماسة ظاهرة فاجأت بعضنا نحن المتحلقين حوله،إذ جعله ذلك الإيمان وتلك الحماسة متفائلاً مستبشراً حد الوثوق.

ولم يجد احدنا نحن المتجمهرين عند باب البيت ما يقوله غير التمتمة والهمهمة والموافقة بإيماءة الرأس.

حتى قال أحدنا من كبار السن :

– لقد شفي من المرض الآن. ذهب عنه المرض اللعين. المرض الذي كان ينهكه ويفتك به ويجعله في حال من الاحتقان.

« بالضبط، لقد شفي أخيراً من المرض اللعين » قال الابن الأكبر الثلاثيني ابن المرحوم، الذي سبق أن فقد شقيقه الأكبر منذ زمن طويل، منذ ربما ثلاثين سنة.

* كاتب من الأردن .

« بالضبط ». قالها موافقاً ومتهللا، وإضاف إلى تهلله ابتسامة صافية، حيية، راضية، وانعطف مندفعاً وصاعداً إلى سيارة الدفن كي يتخذ له مكاناً بجوار أبيه.

٣- شاهد عيان

حدث ذلك في ساعة ازدحام، قبل الغروب في يوم الخميس الذي يسبق يوم العطلة، وحيث تجتذب أرصفة الشارع التجاري أعداداً غفيرة من المشاة والمتنزهين والمتسكعين، وممن يقصدون الشارع الشهير بغية الشراء، وحيث بات التسوق متعة الزمان الجديد.

كان الطقس بداية الخريف في غاية الاعتدال، مما يشجع على الخروج والتجوال للمتسوقين وغير المتسوقين، من شبان عازبين ومن عائلات تتعرف بشغف على البضائع المعروضة، على نية الشراء هذا اليوم أو ذات يوم قريب.

فإذا بشاب يشق الزحام فجأة، شاب طويل القامة رياضي البنية يحمل بين ذراعيه ما لا يتخيله أحد.. يحمل شابة، أجل شابة ترتدي بنطلون جينز مشدود، وترافقهما فتاة أصغر سناً منها.

لقد أثار ظهورهما المفاجئ دهشة وذهول المارة رجالاً ونساءً ومن مختلف الأعمار، ولم يكتم كثيرون ضحكاتهم كالفتيات المتحررات المظهر، وحتى المحجبات، وكذلك الشبان العابثين. وهناك من عرض المساعدة بطريقة لائقة، ومن عرضها بأسلوب تهكمي.. وهناك من شهق أمام المفاجأة كالسيدات المتقدمات في السن. أما الشرطي الشاب الذي كان ينظم في تلك الأثناء سير المركبات، فقد اقترب منهما وحاول أن يقول شيئاً، لكنه لم يفلح إذ غلبته ضحكته، وتشككه في أن من واجبه التدخل في أمر كهذا.

وأمام هؤلاء وسواهم فقد احتفظ الشاب بملامح الجد والثبات، بل إنه أخذ يرسل نظرات التحدي لمجايليه من شبان العشرينيات، هامساً بالحديث بين الفينة والأخرى إلى فتاته المحمولة التي كانت تتناوب إغماض وفتح عينيها، فيما تلتقط أذناها بعض التعليقات المتطايرة وغير المتوقعة، كقول أحدهم إنه فيلم يجري تصويره، وقول آخر إنها كاميرا خفية، وقول ثالث إن الفتاة مغمى عليها، فيما هي تتعلق برقبة الشاب الساخنة، وتجتهد لملمة شعرها المسدول، أما مرافقتهما المراهقة فقد بدت على شيء من الحرج وهو تتمتم بحديث إلى نفسها، أو تغافل رفيقيها وتختلس نظرات إلى البضائع المعروضة في الواجهات.

لم يستغرق المسير على الرصيف المستقيم سوى بضع دقائق، ذلك أن الشاب كان يغذ سيره ويشق الزحام بعزم وتصميم، ليدرك هدفاً غير بعيد وسط حشد من النظرات الفضولية القوية والتعليقات المتناثرة لعشرات من المارة، الذين ربما بل بالتأكيد لم يصادفوا مشهداً كهذا من قبل.

وما أن قطع ثلاثتهم مسافة لا تقل عن مائتي متر، حتى توقفوا أمام سيارة كورية حمراء اللون من طراز غير حديث، وسارعت الفتاة المرافقة إلى فتح الباب الخلفي للسيارة، حيث أمكن للشاب تمديد جسد الفتاة المحمولة ابتداء من رأسها ذي الشعر المسدول، وما أن نجح في ذلك وأغلق الباب، حتى أوقفه شرطي بملابس مدنية وتبادل معه الحديث.

كنت في واقع الأمر أحد المارة الفضوليين الذين استوقفهم المشهد منذ بدايته. وقد لاحظت الشاب وهو يشير خلال حديثه للشرطي بيده، إلى موقع ما في الاتجاه الذي كان سائراً فيه حاملاً فتاته، وقد ندت على الشرطي ضحكة صافية مفاجئة، بعد أن فتح الشاب باب السيارة الخلفي، وجعل الشرطي ينظر مجدداً إلى الفتاة، ثم صافح الشرطي بحرارة الشاب، الذي لم يلبث وأن انطلق بالسيارة دون أن يهدأ فضول المارة.

لم يكن مجرد فضول بل من علامات الغفل وسوء النية الشائع، فالجمع الذاهل وكنت في عداده، وبعشرات العيون المفتوحة والمحدقة، لم يلحظ جبيرة بيضاء تكسو الساق اليمنى للفتاة حتى القدم، مما يجعلها عاجزة عن المشي، وإذ لم يتمكن الشاب من إيقاف سيارته قرب عيادة العظام والمفاصل، حيث جاء بالفتاة للعلاج فقد صمم ببراءة نادرة على الخروج من العيادة، حاملاً الفتاة على ذراعيه في تحدٍ مثير لما هو مألوف.

ذلك ما أفضى به الشرطي المدني مضيفاً في النهاية إنها خطيبة الشاب. لم يعرف أحد هوية الشاب، الذي رمقته عشرات العيون من قبل بنظرات الهزء، غير أنه نجح بلا شك وعلى طريقته في البرهنة لفتاته على مدى حبه لها. ولأن أحداً لم يلتقط صورة لذلك المشهد الفريد لإهدائها للشاب ولفتاته ذات الساق المصابة، والتي تتعلق برقبة خطيبها، فقد عزمت كشاهد عيان أن أروي ما حدث..

اندل(و)سيا، و التاريخ يؤجّج الحنايا

بنعيسى بوحمالة*

ساعة رمق ذلك الصديق يوما حفنات حصى موضوعة فوق مكتبي، وكل حفنة مصفوفة بعناية وتلاصقها بطاقة صغيرة تحمل إمّا اسم بابل، أو قرطاج، أو أثينا، أو غرناطة.. كنت حملتها معي في أثناء زياراتي المتفرقة لهذه الحواضر الجليلة الدّارسة، لم يتمالك نفسه من فرط الاستغراب، بله الاستنكار فيما خيّل إليّ، فإذا به يسألني: بالله عليك قل لي ما الذي يغويك في هذه الأحجار الصّماء حتى تحتفي بها كل هذا الاحتفاء؟! قلت له: لربّما صعقتك إن أنا أخبرتك بأني لن أقايضها بسائر كنوز الدنيا.. أو تدري أنها قرائن أزمنة تليدة كان الناس فيها يتخاطبون بالشعر بينما كانت الآلهة تنزل من عليائها لتخالط البشر في درك الأرض كما يقول فريدريش هولدرلين.. إنها تميمات، إن شئت، أتملّك بها أزمنة رائعة ولّت وانقضت، أو فقهت لماذا هي إذن هنا؟

يوم وصلتني، صيف العام الماضي، دعوة للمشاركة في ندوة «الشعر والإنسانية» ستقام ضمن فعاليات مهرجان عالمي للشعر تستضيفه العاصمة الماليزية كوالالمبور، قلت، من فوري، يقينا أني لن أؤوب غانما أحجارا هذه المرة، لكن من أدراني فقد أعود فائزا بخبرات ومشاهدات ومرويات.. أعيد بها ترتيب صورة بلد لا تتعدى علاقتي به مقروءات – نتفا صحفية، هنا وهناك، أي أخبارا وتقارير إعلامية خفيفة تلامس الواقع الماليزي أكثر ممّا تتغوّره، بل قد أعود، ولعله الأهم بالنسبة لي، فائزا بما يستزيدني تواضعا حيال جغرافيات وشعوب وثقافات مغايرة..

فعلا تتلامح ماليزيا، وأنا أنظر إليها في الخارطة، مطوّحا بها في ذلك الصقع المتنائي من الكرة الأرضية لذا فإن الرحلة إليها ستكون، لا محالة، قطعة من جحيم، لكن لا بأس، فجاذبية البلد تهوّن من مشاقّ السفر إلى تلك التخوم الآسرة..

في الطائرة الذاهبة من الدار البيضاء صوب باريس شاء لي رقم مقعدي أن أعايش، على مدى الساعتين ونصف، شابّين أشقرين بعيون زرقاء، يرتديان سراويل قصيرة وقمصانا صيفية وينتعلان أحذية رياضية من جنس الماركات العالمية الرائجة في السنين الأخيرة.. ظننتهما، لأول وهلة، أوروبيين قحّين.. ولردح كبير من عمر الرحلة سيستغرقهما صمت مرين ماداما قد استغرقهما الإنصات، عبر جهازي الوولكمان، إلى أغان غربية فيما حدست وإن لم أتبيّنها.. أمّا أنا فما كان مني إلاّ أن انكببت على الجرائد اليومية المثبتة قبالتي وخضت في تصفحها بتراخي من يدرأ أيّما قراءة مجهدة. إلى الآن ما زلت على ظنّي بالشابين الأشقرين في حين كانا هما، بأثر من انقطاعهما إلى الأنغام التي تتجرعها أذنهما، في حلّ من مجرد ولو الالتفات إليّ فأحرى تهشيم الحاجز النفسي الذي انتصب سريعا بيننا..

والمضيفة الرشيقة تسألني عن المشروب الذي أريد بعد وجبة العشاء بادرتها: جعّة من فضلك، وما أن أنهيت كلامي حتى دار أقربهما ناحيتي، وكانا قد تحرّرا من جهازيهما، ثم سألني، من غير ما مقدمات، هل الأخ مسلم؟ أجبته، مبتسما، بالإيجاب، ليس من جرأة السؤال لكن من وقع المفاجأة.. إذن فأنتما عربيان ومسلمان، أجابني، وهو يتفرس في هيئتي كمن يكتشفني، نعم، نحن من أصل جزائري وولدنا ونقيم مع أسرتينا في فرنسا.. كنا في زيارة اصطياف قصيرة إلى المغرب.. حقا إن المغرب لبلد رائع، لكن ردّ عليّ: هل يليق بمسلم أن يحلّل ما حرّمته الشريعة؟ قلت له: أعتقد بأن واحدة من مكرمات الإسلام أنه دين متفتح، متسامح، ومن الأنسب التعاطي معه من هذه الزاوية.. قال، بينما شغّل صديقه جهازه الموسيقي من جديد، إن ديننا لا يقبل أنصاف الحلول، إمّا أن تلتزم بتعاليمه كاملة غير منقوصة أو أن تدعه للمقتدرين عليه.. لكن لتقل لي أنت من جهتك، أفليس، ربّما ، وجودكم في بيئة

* ناقد من المغرب .

مناوئة للأجانب، وللمسلمين بوجه خاص، يكاد يؤممها خطاب السياسي الفرنسي اليميني جان - ماري لوبين حول الخطر الإسلامي في فرنسا العلمانية، هو ما يفسر هذه الجذرية الإيمانية لدى المسلمين الذين يعيشون سواء في فرنسا أو في غيرها من الدول الغربية ، الشيء الذي يختلف مع واقع الأمور في البلدان العربية والإسلامية، فنحن نمارسه فطرة، ألا يعدّ الإسلام دين الفطرة؟ حاول أن تقرأ في هذا الشأن كتابات الجزائري محمد أركون والمغربية فاطمة المرنيسي حول الإسلام، المكتوبة باللغة الفرنسية التي تتقنها، إذ هناك، فيما أرى، أوجها عدة لقراءة عقيدتنا وتأوّلها.. أعرف هذه الكتابات، أجابني بنبرة يمازجها قدر من التشنج، بل لتأخذ مني أنت النصيحة بقراءة صحيح البخاري ومؤلفات طارق رمضان.. إن فيها عبرة ثمينة لمن يتوخى إسلام الأصول..

وحبل المحاورة الشائقة بيننا ينصرم، شيئا فشيئا، بسلاسة، وأيضا على نحو متحضر يثلج الخاطر، ودعنا بعضنا البعض في قاعة المغادرة. كان الشابان متبوعين بقطار سيقلّهما إلى مدينة تبعد عن باريس بحوالي ثلاثمائة كيلومتر، وفيما يعنيني أنا فقد كان ديدني اللحاق، توّا، بفندق أمضي فيه ليلتي ريثما آخذ طريقي، في الغداة، إلى كوالالمبور، أمّا رؤية الأهل وبعض الأصدقاء وزيارة «المولان روج» ومعهد العالم العربي.. فأشياء أرجأتها إلى ما بعد العودة..

ما إن أقلعت طائرة الجامبو العملاقة من مطار باريس حتى ذهب ذهني رأسا إلى وجهتي المتقصّدة، ترى كيف هي طبيعة ماليزيا، بشرها، ثقافتها، تقاليدها..؟ وأنا أبتني تساؤلاتي الاستباقية، وقد شاء لي رقم مقعدي هذه المرة أن أجاور، طوال اثنتي عشرة ساعة من الطيران، فتاتين بملامح آسيوية سافرة كانتا ضمن جحفل من الشبان العائدين من عطلتهم الصيفية في فرنسا منتهى ما تبادلناه من حديث كان استفساري إياهما عن التوقيت المحتمل هناك في كوالالمبور مقارنة مع توقيت باريس فكان أن أخبرتني إحداهما بأن هناك فارق ستّ ساعات يفصل بين المدينتين، وأنا أتساءل إذن كانت تخامرني لقطات متناثرة من أشرطة سينمائية أمريكية وبريطانية، صوّرت في ماليزيا، كنت قد شاهدتها في زمن بعيد فحفرت في وجداني صورة بلد غابوي حدّ التخمة، يعج بالسلاطين والبلاطات والنمور.. تحضرني مهابة برجي بتروناس المتسامقين في القلب من كوالامبور، رمز عظمة ماليزيا وتشامخها الاقتصادي، مخفورة بأسطورة الرجل الذي كان من وراء طفرتها النهضوية المذهلة، أعني الوزير الأول الماليزي السابق مهاتير محمد، سليل احد الزعماء الكونيين المرموقين ممّن بصموا تواريخ بلدانهم وانتزعوا لها مكانتها الساطعة في العالم، من أمثال البريطاني ونستون تشرشل، والهندي جواهر لال نهرو، والباكستاني علي بوتو، والألماني كونراد أديناور، والنمساوي برونو كرايسكي، والسويدي أولوف بَالم، والإسباني فيليبي كونزاليس.. كان بالي منهمكا في توضيب توقعاتي لبلد لمّا أزل أعرفه، إلى حدود تلك الآونة، على سبيل التجريد ليس أكثر.. لمشاهده وتلاوينه ومجرياته.. وبين الفينة والأخرى كنت ألحّ على ذاكرتي في استرجاع أسماء ونصوص شعرية ماليزية كنت قرأتها، فيما لا أنسى، منقولة إلى اللغة العربية في الدورية، طيّبة الذكر، «اللوتس» التي كانت تصدرها منظمة الكتّاب الأفرو - آسيويين..

كنت أتساءل.. أستحضر.. أرتب.. ولم يفتني سوى أن أفترض، مثلا، أني سألقى، بعد ساعات من الطيران، سيّدة ماليزية، باسم نورا زيان، تختزل لوحدها دينامية أمة برمتها وتنوب، بالتالي، مناب انفعالاتها وأشواقها وتطلعاتها الهائلة..

لم تخلد إلى النوم ما عدا الفتاتان الآسيويتان الجالستان إلى جواري، المهزولتان لكن الطافحة عيونهما فطنة وتوقدا، وإنّما كامل الركاب تقريبا.. ولأن النوم يستعصي عليّ في حالات مثل هاته فقد لذت بالشاشة المسمّرة أمامي، والتي تجسم مسار الطائرة، فإذا بي أرى أنها الآن فوق قندهار الأفغانية، لكن ما حاجتها إلى هذا المسار ضدًا على آخر خطّطته لها مخيلتي يستأنس بالمسارات المستقيمة للطيور المهاجرة ! لا، لم يقع شيء من هذا، فبدلا من أن تنطلق من باريس مخترقة، رأسا، البحر الأبيض المتوسط وشبه الجزيرة العربية ثم لجة المحيط الهندي انتهاء إلى كوالالمبور سوف تجتاز ألمانيا، رومانيا، دول القوقاز، فإيران، فأفغانستان، فباكستان، فالهند، فخليج البنغال، لتأخذ في الانحدار، بمحاذاة سواحل الهند الصينية، قبل بلوغ ماليزيا

العالقة بذيل التايلاند.. وهي في سماء قندهار تذكرت، تلقائيا، تماثيل باميان البوذية وما كان من كارثة تقويضها بدعوى استئصال حمولتها الوثنية المنكرة، وتذكرت، عفو الخاطر، الشابين الجزائريين ثم همست في نفسي ترى ماذا سيكون رأيهما في تصرف هابط من هذا القبيل يقترف باسم العقيدة؟ وإذ همست سرعان ما ترسمت إجابتهما، فهما لن يعدما إجابة بصدد هذه النازلة.. سيقولان، بلا ريب، وما لك وتضخيم الأمور وعزلها عن بعضها.. ألم يحدث أن أحرق المتطرفون اليهود المسجد الأقصى؟ ألم يدمر الكاثوليكيون كنائس البروتستانت والأنغليكان والمورمون..؟ ومالنا نشتطّ بعيدا في الوقائع المماثلة، حسبك أن تطل من سمائك، بعد هنيهة، على الهند فلقد تشاهد أعمدة دخان طرية، طالعة من حريق مسجد على يد بعض من غلاة الهندوس..؟

هلّلويا.. هلّلويا.. ولله في عباده المؤمنين شؤون..

مرحبا بكم في «ميليجيا».. يلهج بها رجال الأمن والجمارك والمستخدمون في مطار «كليا» العجائبي.. «ميليجيا» وليس ماليزيا.. كذا كانوا ينطقونها بإنجليزيتهم المستعذبة وعينها ستتفتّق من لسان سائق سيارة الأجرة الهندي الذي سيوصلني إلى العاصمة..

وأنا أسترق النظر من نافذة السيارة التي تنتهب الطريق السّيار الحريري نهبا، مغالبا عياء الرحلة وإرهاقها، إلى مشاهد الطريق لم أبطئ، من روعة ما كانت تراه عيناي، في إدراك سرّ جاذبية الشرق الأقصى.. بذخ هذه البقعة المدوخة من الأرض: طبيعتها، طرائق المعيش الإنساني وفنونه، الاعتناقات الروحية الرفيعة.. ليس عجبا إذن أن تشكل آسيا مختبرا حيّا لأجيال من الرّحالة والأنثروبولوجيين والإثنوغرافيين والميثولوجيين والسيميولوجيين واللاهوتيين والشعراء والروائيين والمسرحيين والرسامين والموسيقيين.. من أركان المعمور الأربعة.. تذكرت، بالمناسبة، الرّحالة المغربي المقدام، الذائع الصيت، ابن بطوطة، ومصنفه الكبير «تحفة النّظار».. الرّحالة الإيطالي ماركو بّولو وتفويته التقنية الصينية في صنع العجائن وطبخها إلى إيطاليا، ومعها باقي العالم.. عالم الأساطير الروماني ميرسيا إلياد وتآليفه حول متخيلات وطقوس شعوب بّولينيزيا.. السيميولوجي الفرنسي الفذ، رولان بارت، الذي سيخلّد رحلته اليابانية بكتابه الجميل «إمبراطورية العلامات».. الأم تيريزا، تلك القدّيسة الاستثنائية التي ستصوّب ذخيرتها الروحية صوب تعاسات فقراء كالكوتا ومعوزيها عوض أن تدمن استرحام أيقونات في دير ما بألبانيا.. الشاعر الرمزي الفرنسي بول كلوديل، سفير فرنسا أثناءها في بكين، وما أفادته مخيلته المسيحية الطهرانية من ثمرات الزّن والطاوية.. الشاعر والمسرحي الخارق، أنطونان أرتو، وعبوره لهذه الربوع مفتتنا بالتقاليد الفرجوية لآسيا والتي سيعدّها الأفق الممكن لمسرح قيد التهالك ما انفك يستمسك به الغرب.. الشاعر التصويري الأمريكي عزرا باوند الذي سيفقه، عن قرب، مدى ثراء الشعرية اليابانية والصينية، جماليات وموضوعات ورؤيات، ويرفد بها نصوصه الشعرية.. الشاعر السريالي المكسيكي، أوكتافيو باث، الذي سيرعى لفترة المصالح الدبلوماسية لبلده في الهند، وما استقطبته قصيدته من حساسية وعمق بصيرة.. الفيلسوف والروائي الفرنسي الشهير، أندري مالرو، وزير الثقافة أيام حكم الجنرال دوغول، ومغامراته في الصين والتيبت التي ستثمر روايته الفاتنة «التوضّع الإنساني».. الروائية الفرنسية، مارغريت دوراس، التي ستقتنص من مقامها الفيتنامي المديد روايتها البديعة «العاشق».. الرسام الفرنسي، بول غوغان، الذي سيزهد في بهرج أوربا ونعيمها لقاء أضواء وألوان طازجة ستعثر عليها ريشته في حياة بدائية، صافية، هيّأتها له جزيرة تايتي، هناك في أرخبيل بّولينيزيا.. فريقي «البيتلز» و«الرولينغ ستون» وهما يتتلمذان من جديد على يد الموسيقار الهندي الحكيم، رافي شنكار، بحثا عن جملة موسيقية ميسمها الكمال، عن بلوغ مرتقى النرفانا مثلما يعتقد الهندوكيون..

و أنا أمعن النظر في لوحات جاهزة تغدقها عليّ الطبيعة.. أغوص ببصري في نضارة تبلغ حدّ التخمة يتهيّأ لي أني أذرع حديقة جيوراسية قائمة الذات، آيلة إلى فجر الأزمنة ولا تنقصها سوى قطعان الديناصورات والماموثات والسحالي الخرافية.. وأنا أتماهى مع ما أرى كانت السيارة تدنو من كوالمبور أكثر فأكثر وكلما ازداد دنوها أخذت تحتل ناظري هالة حاضرة جبارة تبدّت لي معها باريس، التي برحتها قبيل ساعات، على فخامتها،

محض بلدة متواضعة.. حاضرة على الطراز الأمريكي: ناطحات سحاب تبزّ بعضها البعض معمارا وعلوّا.. شبكات طرق سيارة طولية وعنكبوتية.. ترامات وحافلات وسيارات خاصة ودراجات نارية مارقة.. راجلون ينغلون بهمّة إلى هذه الوجهة أو تلك.. مالاويون وصينيون وهنود يؤثثون محفلا بشريا خلاقا يصنع رخاء بلد وازدهاره.. ولكم سيلفتني ألاّ أحد، مثلا، من ممتطي الدراجات النارية، رجلا كان أو أمرأة.. كهلا أو شابا.. قد سوّلت نفسه، الأمّارة بالسهو، أن يجازف بالحركة ورأسه مجردة من خوذة واقية ! فمن خلال جزئيات كهاته يمكنك أن تلج إلى عقلية شعب، أن تقيس مقدار تمدّنه ومسؤوليته، ناهيك عن فائق النظام، عن فائض النظافة..

بعد سويعات قلائل، رمّمت فيها بدني المنهار ومزاجي المتعكّر جراء السفر، نزلت من غرفتي إلى قاعة المؤتمرات في الفندق حيث ستتم الجلسة الافتتاحية.. هاأنذا في القاعة بين جموع الضيوف أحيّي من أعرف ولا أعرف وبغتة وجدتني في حضرتها.. إنها هي لا أخرى سواها.. وشت إليّ بها أسارير محيّاها المتوهج وأريحية بسمتها الودودة ودماثتها السافرة.. «هاي»، نطقتها بصوتها الخفيض الكتوم.. الأخ من «المغربي» – أي المغرب باللغة الماليزية – .. اسمي نورا زيان.. أتمنى أن تكون تخففت من عناء السفر.. مرحبا بك في «ميليجيا».. آمل أن تمضي أوقاتا ممتعة بين ظهرانينا..

هي باحثة في معهد التدبير الثقافي وصيانة التراث، امرأة في عقدها الرابع تقريبا، جميلة، مقدودة، ترتدي لباسها الوطني المزركش.. هادئة، حييّة، ولا مرة قد تجدها متبرمة.. تحلّ مشاكل هذا الضيف أو ذاك.. تجيب عن استفهام هذا وترشد ذاك.. تذكّر هذا الشاعر بموعد قراءته وذاك الباحث بموعد مداخلته.. امرأة من سلالة نادرة..

في الحفلة المسائية التي أعقبت جلسة الافتتاح الرسمي لوقائع الندوة والمهرجان سيتاح لي أن أكتشف مدى اغتناء التقاليد الماليزية وتنوعها، أزياء ولهجات وموسيقات.. أن أقف بالملموس على ما هو أكثر دلالة، أن تقدم شاعرة، ومغنية استعراضية، مكسيكية مدعوة وصلات غنائية ورقصات ساخنة.. أن تتغنج، لا مبالية، بكسوتها غير المحتشمة.. أن تكشف عبر جسدها كامل ما في أمريكا اللاتينية من اعتناف وحسية وشغف بالحياة.. في فضاء غاصّ بنسوة ماليزيات محتشمات يصفقن لها ويهتفن غير متحرجات بل منتشيات وسعيدات..

هؤلاء النسوة سوف لن أتأخر في مصادفة شبيهات لهن، خلال الأيام الموالية، في الطرقات والساحات والأسواق والمرافق المختلفة يسرن، جنبا إلى جنب، مع مواطناتهن المتحررات، المرتديات سراويل الجينز والقمصان الرهيفة.. يسرن واثقات من ذواتهن.. يثرثرن ويضحكن سوية.. ذلك أنهن، جميعهن لا الوقورات ولا المتحررات، بنات صميمات لزمن حديث متسارع الوتيرة، كافتهن يسهمن، استهداء بأخلاقية متنورة ومتسامحة، في ترجمة مجاز التّنين الاقتصادي إلى حقيقة فعلية والارتقاء بإبداعية بلدهم في مجالات صناعة النفط والمطاط وتكنولوجيا المعلوميات والرّفاه السياحي.. بما يقرّبه أكثر من مصافّ دول كالولايات المتحدة وألمانيا واليابان وكوريا.. سأرى مساجد فاتنة هندستها تجاور كبريات الشركات والمصارف والبورصات والفنادق.. سأرى ممكن التآخي بين حدّي العقيدة والحداثة.. في المساجد سألقى أفئدة موصولة بالعصر الذهبي للإسلام وفي «تشاينا تاون» سوف لن أتمتع بالمذاقات والنكهات المستلذة للطبيخ الصيني وكفى بل وسأفتح ذهني جيدا على بلاغة السوق الاستهلاكية الحديثة.. على تجارة تدار، سيان تعلق الأمر بحبّة فاكهة استوائية أو بآخر صرعة للمنظومات الإلكترونية، وفقا لنواميس العولمة وإملاءاتها.. لو أن الشابين الجزائريين يريان ما أرى.. كنت أسرّ بها لنفسي كلما التقطت إشارة من إشارات توفّق هذه الأمة إلى كسب معادلة العقيدة والحداثة..

هل تعلم بأننا كنا من أوائل من مدّوا يد المساعدة إلى هؤلاء الناس في بداية استقلالهم، وها أنت ترى إلى أين وصلوا هم وإلى أين ارتددنا نحن، لقد تجاوزونا، والحق يقال، بمسافة ضوئية؟! قالها لي، بنبرة أليمة، الملحق الثقافي بإحدى السفارات العربية في كوالالمبور، صعدت من أحشائه بحسرة ومرارة.. لحظتها استعدت الأمثولة التي يا ما كان يردّدها فقيدنا الفيلسوف المغربي محمد عزيز الحبابي حول

السباق الحضاري المستحيل بين الغرب والعالم الثالث، والذي لشدّما كان يروق له تشبيهه بسباق الأرنب والسلحفاة، ففي زمن الصناعات الميكانيكية والكهربائية والتحويلية.. كان الغرب/ الأرنب متقدما طبعا على العالم الثالث/ السلحفاة، لكنه كان يتيح لهذه الأخيرة أن تراه ولو عن بعد، كان لا يزال في إطار الصورة، ومع انخراطه في عصر «تيك»، أي مع ظهور علوم «السيبيرنتيك»، «الأنفورماتيك»، «الجينيتيك».. سيغيب أصلا عن ناظر سلحفاة تدب على مهل!

في غمرة الجلسات النقدية والقراءات الشعرية سيسنح لي بإدراك مبلغ الدقة التي يسيّر بها الشأن الثقافي من حيث استثمار الزمن وتسخيره، لكن سيسنح لي أيضا بتصحيح درايتي القاصرة بما يعتمل شعريا في بلد كماليزيا وأن أتعرف على أسماء وتجارب ونصوص.. كنت، قبلها، قد قرأت تحديدا للشاعر اليابانيين، الكلاسيكي باثيو والمعاصرة كازوكو شيريشي، والشاعرين الصينيين، الكلاسيكي لو يو والمعاصر بيي ضاو، وكدت أختزل هوية آسيا الشعرية في هذه الأسماء فإذا بي أعرف أن هناك شعراء ماليزيين مقتدرين ونابهين يكتبون سواء بالإنجليزية أو الماليزية كأحمد كمال عبدالله، زكريا علي، سوهيمي حاجي محمد، سالمياه إسماعيل، شو ليانغ، يو آن.. وربما كان الأبرز هو صمد السيّد.. مخلوق من سيماه.. وجهه القمحي.. شعر رأسه ولحيته المنسدلين كيفما اتفق.. من صمته وعزوفه.. تستوعب أنك بإزاء شاعر أصيل، أمّا وأنت تقرأ سيرته وبعض منجزه فلن تتوانى عن إدراجه في نفس الطبقة التي تضم قامات شعرية فارهة من عيار السويدي توماس ترانسترومر والفرنسي إيف بونفوا والأرجنتيني روبيرتو خواروث..

ليلة الاختتام لم يكن لطقس الوداع أن يتم دون أن تنثر عليه السيدة نورا زيان نزرا من رقتها وإنسانيتها.. قالت لي، فيما قالت، سأذهب العام المقبل، في زيارة عمل، إلى ليدن الهولندية ودبلن الإيرلندية.. ومباشرة سأطير إلى قرطبة، إلى أندل(و)سيا.. لهجت بها، كذا، ممدودة، مرخّمة، تزلزل شغاف القلب.. أفضت بها بلوعة، بحرقة، إن لم أقل بمأساوية.. أخبرتني بأنها لم تزر أيّما بلد عربي وجائز ألاّ تزور العالم العربي، على الأقل في المدى المنظور، لكن قرطبة بغية أخرى مستعجلة، مناداة عميقة من مكان / زمن يريد لها شوقها المستعر الغامض أن تجس نبضه هناك، كيانيا، وعن قرب.. وهي تشدّد على أندلسها، أندلس تعنيها دون سائر أمصار الأرض، لكأنني بها تود استدراجي إلى بؤرة حنينها الروحي الجارف إلى مسقط ضوء تلك البرهة الحضارية المتعالية في تاريخ الإسلام يوم كان العالم سديما مطبقا أو يكاد.. أو تبتغي نورازيان تمرية حاضر كوالالمبور الواعد في ذاكرة قرطبة الدارسة؟ هل هو التاريخ يجترح المواقيت.. يوقظ المواجد.. ويؤجج الحنايا؟

في رحلة العودة نذرت تفكيري، متملصا ما أمكنني من انطباعاتي الماليزية المتزاحمة، للتخطيط للأسبوع الذي سأقضّيه في باريس ومن حين لآخر كنت أعبث بالبطاقات الشخصية التي أمدني بها بعض الشعراء.. ولكم كانت دهشتي كبيرة وأنا أقرأ بطاقة شاعر ألماني، إذ بدلا من أن تقع عيني على عنوان له مفترض في برلين أو فرانكفورت أو ميونيخ.. ستقع على إحالة أخرى.. على كاتماندو العاصمة النيبالية.. كاتماندو بالتمام والكمال.. وإذن هناك سكناه عند سقف العالم وكمال انفصاحه وشفوفه مقايضا، من غير ندامة تذكر، رفاهية ألمانيا بطمأنينة الأعالي.. فمن ذا يستطيع أن يقول بأن آسيا لا تغري ولا تجذب؟!

لم أعد بحصوات كما عودتي بها من جغرافيات طاعنة في العتاقة لكني عدت غانما خبرات ومشاهدات ومرويات.. وأجمل من هذا محمّلا، من غير كتب ودواوين شعرية ماليزية مترجمة إلى الإنجليزية، بمجموعات شعرية/ تميمات باللغات الكورية والكمبودية والتايلاندية.. منزوعة من أيّما ترجمة كانت، ممنّيا نفسي بالمتعة الأخرى الخفية، الرمزية، التي يمكن أن يلقاها امرؤ، أحيانا، في الاستغلاق أو العماء اللغوي ! حريته، مطلق حريته، في تأويل ما تبطنه الأبجديات واللغات المتعذرة من أوعاء وانتواءات..

في آخر رسالة إلكترونية من نورازيان قالت إنها لم تزر بعد قرطبة، لكنها حذرتني ألاّ آخذ الأمر على محمل المزاح.. لا إنه جدّ في جدّ.. فإيّاك ثم إيّاك.. إنه حلم وطيد.. تلبية لمناداة عميقة لا يشغلني البتة أن أستطلع مكنونها.. فلتنتظر أن تصلك، يوما ما، بطاقة بريدية من قرطبة..

بريد الكتروني

فـاطمة بـوزيــان*

- اميل وارد

سيدتي.. لا أعرف حتى الآن كيف حدث ولا متى ؟..ولكني أحبك..أرجوك لا تتسرعي في إصدار أحكامك ضدي فتحسبي اعترافي نزوة مراهق ..أنا كنت مجرد زائر أتملى اللوحات في موقعك الأنيق ودون أن أشعر وجدتني أتورط فيه ولاحقا فيك ..ولست أريد التسلية، لو كان هذا مبتغاي كانت تكفيني جولة واحدة إلى الشارع، دون حاجة لافتعال بوح أمام شاشة باردة لاتحن ولا تئن ..ولست عازبا حتى يحلو لي تصيد ما قد يبدو كالأوهام ..لكن مهلا ولا تتوهمي الإمساك برأس الخيط فأنا سعيد في زواجي ليس لأن زوجتي مثالية ولكن من منا لا ينقصه شيء ؟..وعلى فكرة أنا أكتوي بنار الإحساس بالذنب تجاهها كلما وجدتني أناجي طيفك وان لم ينل منه لمسة نهد ولا رؤية ساق..ولا تظني استسلمت لقيدك الآسر بكل يسر، بل حاولت الرجوع على ما أنا فيه عدة مرات ولكني اكتشفتني ازداد تورطا فيك والتصاقا بموقعك اللعين –مع الاعتذار–حيث كل الأشياء تحيلني عليك وتصوغك لي امرأة رقيقة ذكية ومشتعلة بالألوان..أحقا قدت أناملك من لحم وعظم ؟ أتساءل حين أتأمل اللوحات..آه لو تدرين يا سيدتي كم أعجز عن وصفك كما تراك أعماقي وكيف تشكل ذاكرتي تفاصيل وجهك غير عابئة بصورك المبثوثة في أول الموقع كآني بك مخلوق حري به أن يتشكل المرة بعد المرة كي ينال من كل أصناف الجمال !

سيدتي ..لا تسعفني بلاغتي بكلمات تليق بأحاسيس امرأة فنانة ولكن بالمختصر المفيد كنت مجرد زائر وقد غدوت أسير هواك فلا أنا قادر على الكتمان ولا أنا قادر على العودة من حيث بدأت ولك أن تسخري مني كما تشائين!

- اميل صادر

سيدي : حاشاي أن أسخر منك أنت الذي أشعلت في القلب المصابيح المطفأة وزرعت الدفء في أوصالي أقصد أوصال بريدي،بعد أن ظل لزمن طويل لا يرد عليه غيركلام غليظ لأشباه نقاد يستكثرون علي فرحي بالألوان وكأنهم يدفعون ثمنها من جيوبهم؟ أو ملاحظات جافة لزوار أصابهم عمى الألوان، وفي الغالب الأعم إشهارا ت تافهة فجة

سيدي.. حين قرأت الاميل شعرت بالألفة تجاهك كما لو كنت أعرفك منذ زمن بعيد، حقا تتلاقى الأرواح قبل الأجساد، وشعرت في حرف W الذي اتخذته رمزا لعنوانك دعة لم أعهدها فيه أنا التي كنت أهزأ من ضخامته وشكله المكرور، بدا لي حميميا وفي تعانق حرفيه تلميح لطيف ..أما كلماتك فكانت تطير كالفراشات إلى أنواري الداخلية كما لو كانت تعرفني هي الأخرى منذ زمن بعيد، مع ذلك أدعوك أن تستوضح مشاعرك فلعلك عاشق للفنانة لا المرأة ،وهو احتمال وارد، أما ان كنت عاشقا للمرأة فهو احتمال موجع لسيدة متزوجة. ثم هل سنتدلى من أقفاصنا على حبال الهوتمايل لنسكن محض شبكة عنكبوتية؟

- قاتل ومقتول

عندما ظهر الاميل في بريدي الوارد صعقت واشتعلت حواسي، ثم صرت كلي عيونا معلقة بالشاشة ..قلبي يرتعش، دمي يفور بينما السطور

* قاصة من المغرب .

تتوالى غير مبالية وتوالي إمطاري بما لم أتوقع، لم أتوقع الرد وفي أقصى تقدير انتظرت بضع كلمات جافة تنبهني أقصد تنبه الذي تقمصته إلى التفاعل مع الموقع لا مع صاحبته، أليست هذه هي العبارة التي تدعي الرد بها على كل بريد خارج عن السياق؟ أكان محض ادعاء؟عليها وعلي اللعنة! كانت مجرد مزحة أوقل وسوسة شيطان في ساعة فراغ وها قد ارتدت إلي طعنة خنجر فماذا عساي أفعل؟ هل أثور وأصارحها بكوني الرجل المتستر خلف ذلك الخطاب ..وهب فطنت إلى الأمر وجارتني في هذه اللعبة لتسخر مني ستقول ليس ياله من ذكاء؟ تغير عنوانك وهل بوسعك تغيير أسلوبك وكلماتك الرتيبة؟ إنما أردت مجاراتك في مزاحك السخيف لا غير ولعلها تتمادى فتتهمني بالشك فيها ستقول لي «كمين سخيف من رجل مريض بالشك تدري لماذا؟ لأنك بدأت تشعر بالفتور في ذلك الشيء، نعم تلك عقدتك التي تجعلك منزوع الثقة في نفسك وفي كل من حولك» .. إهانة لا أستطيع تقبلها وقد يكلفني الرد عليها خسارات فادحة .. صممت على الصمت.. راقبتها على مائدة العشاء بدت مزهوة بامتلائها الخصيب، لكن ملامحها لا تشي بشيء كيف أقرأ الدلالة في هذا الدال الساكن؟ وأفتح أبواب الكلام لا أظفر بالحقيقة غير متلعثم اللسان بما يموج في الصدر من أسئلة واحتمالات؟ لو تتكلم ..لتقل أي شيء سأصدقها كي أسترضي هذا الرجل ذا الشارب المعقوف الجانبين، كأنه شبيهي أو كأني شبيهه! ما باله يجلدني بسياط من نار كأن بيني وبينه ثأر قدي! هل غدرت به حتى يتفاقم سوء تفاهمنا إلى هذا الحد؟..أتضرع إليها في باطني: اخرجي من هذا الصمت المريب القاتل، ألست أنت التي كنت تتذمرين من كل الذين يتحرشون بموقعك؟.. قولي أحدهم قال: انه يحبني فجاريته - طبعا على سبيل السخرية-برد ساخن، سأصدقك أقلها كي تسكت أفواه هذا الصارخ في أعماقي.. تتكلم في كل شيء: النهار الشاق.. مدرسة الأولاد.. حماقات الخادمة... الا ذلك الاميل.. تتمدد بجانبي في السرير مواجهة لي لكنها شاردة، هل تستعيد كلماتي؟ أقصد كلمات ذلك الذي تقمصته؟ هي تقول دائما إنها منذورة للألوان، للألوان فقط والكلمات عشق الشاعرات أقول للقابع في، يقول لي ولكنها امرأة، استوضحه أحقا هي امرأة كأي امرأة؟ يقول لي وما معنى ذلك الرد وتلك المصابيح المشتعلة وتلك القراءة في حرف W؟ نعم كيف كنت غافلا من قبل؟ وهل ثمة قبل ؟وهل سيكون ثمة بعد؟ استعدت خاتمتها ماذا يعني ذلك السؤال أدعوة للتوقف أم لتجاوز الافتراضي إلى الواقعي؟.. تنقلب فجأة أصبح في مواجهة ظهرها، يقول لي إنها تستحضره عاريا يقبلها فتتعرى ببطء حتى تصير مثله ثم ينخرطان معا دون اهتمام بحضورك، أقول له وكيف أضبطهما متلبسين بالجرم دون أن أتهم بالجنون ؟ يقول لي وهل ستقبل أن تكون أنت زارع تلك البذرة ولا تكون الآن قاطف الثمرة ؟ أقول له تعقل يارجل ليست سوى بذرة افتراضية فكيف يكون لها ثمرة ؟يقول لي الافتراض يولد الاستيهام و الاستيهام يولد الإثارة والإثارة تولد ما أنت تعرف وأنا أعرف.. تتمدد في استرخاء فيخزني، أقول له ألم الظهر يعاودها دائما في الليل، يقول لي أنت رجل جبان وأنا لست منك وأنت لست مني.. ليكن، اخرج من دماغي ودعني أنام.. ينكمش الغطاء بين أناملها.. أقول له هي هكذا دائما تتوهم الإمساك بالريشة حتى في الفراش، ألم أقل لك امرأة منذورة للألوان ! يقهقه في وعيي بعنف مستفز .. ماذا يتعين علي أن أفعل؟ أكسر زجاجا؟ .. أشعل نارا ؟.. ألعن، أصرخ؟ ..أشدها من شعرها و أجرجرها في الشارع؟ أرجمها بالحجر؟.. يكثر لغوه ولغطه وحيرتي وغضبي.. أتصبب عرقا، أمد يدي لأقتله، يمد يده ليقتلني .. الليل يطول، الصمت جرح و الظلمة جرح آخر و أنا قاتل ومقتول.

يوسف يقول

قاسم حول *

انتظر المواطن يوسف في داره ولم يوقع إنتماءه لا إلى بائع الصحف الذي يجاور البناية التي يسكنها ولا إلى الخياطة التي يجاور دكانها داره ولا إلى الحلاق في نهاية الشارع ولا إلى دلال العقارات في الطابق السابع من بناية دجلة، بعد أن رفض توقيع طلب انتمائه إلى موظف الدائرة الأمنية في المؤسسة الثقافية التي يعمل فيها.

قال المواطن يوسف، لست من هؤلاء ولا من هؤلاء .. علام الخوف إذاً؟!

الساعة الآن تشير إلى السابعة مساء حسب التوقيت المحلي.

يا إلهي .. مضت سبع سنوات ولم يعتقلني أحد على خلاف ما هو سائد .. ينبغي أن أوقع طلب الانتماء وبعكسه سأموت .. أوقع الطلب معنونا وتحته شعار أقسم بالله العلي العظيم أن لا أخون المبادئ، وإني أشعر بالفخر والإعتزاز بانتمائي هذا.

لم أوقع الطلب .. ومن لم يضع توقيعه على استمارة الانتماء فإنه يساق إلى المحاكمة ومن ثم بقرار يسبق المحاكمة يساق إلى المشنقة.

تحسس المواطن يوسف رقبته بعد أن تراءت له فكرة المشنقة وأحس أنه بخير وإنه لم يعتل بعد سلالم تلك الآلة المخيفة ليس في أنها تحقق النهاية بل لأنها رمز لازدراء الوطن والمواطن.

لا أحد يترصدني في الشارع .. ردد يوسف مع نفسه. لا توجد مراقبة.

من قال إذاً أنهم يضطهدون الفرد ويفسخون مخيلته وحريته ويحيلونها جحيما .. أنه محض افتراء، فلا أحد في الشارع يرقب الدار.

فجأة تبادر إلى ذهن يوسف صورة صاحبه فاروق الذي سرعان ما انهار ما أن جاءته استمارة الانتماء وأصبح عنصرا لا لون له ولا طعم ولا رائحة .. هه .. هه .. ثم قهقه يوسف .. هه .. هه .. وأحس بأن القهقهة شبيهة بقهقهة القائد العام للقوات المسلحة.

انتسب .. أيها المواطن .. سوف لن تخسر شيئا سوى حريتك .. وما هي الحرية .. كلمة .. كلمة لامعنى لها .. هه.. هه .. هه ....

لبس يوسف معطفه وقرر أن يخرج لأول مرة بعد سبع سنوات من العزلة .. توقف عن أن يكون بعيدا عن المجتمع.. (الكل أصبح في بوتقة الانصهار سواي .. أنا غريب .. متميز .. ولكنهم شنقوا الجميع سواي).

الطريق بارد .. دس يداه في جيب معطفه ومسح أرنبة أنفه التي صارت حمراء من شدة البرد.

إجتمع رئيس المخابرات واستعرض قائمة من الأسماء وقال .. اتركوا يوسف .. سيأتي طوعا ويدق الباب ويطلب الإنتماء .. سوف تتحطم أعصابه عصبا عصبا .. ثم يأتي إلينا صاغرا ..

سكت الجميع .. أنهم يبحثون عن ضحية .. يريدون شخصا يضربونه ثم يعلقونه .. ويعبثون معه وهم يحبون مشاهير الناس ويوسف أحد مشاهير هؤلاء الناس .. يشعرون بمتعة متميزة لا تضاهيها متعة عندما يتعاملون مع إسم له وقع ورنين حلو في وجدان البشر .. سيدي .. لقد مضت سبع سنوات دون أن يكتب قصيدة شعر واحدة .. قال أحد عناصر الاجتماع. أجاب القائد: التراكم سينتج ملحمة شعرية نادرة في التاريخ الإنساني .. هذه الملحمة ستأتينا من تراكم يوسف مع الصمت والقلق .. هكذا رد رئيس المخابرات ثم نهض منفعلا وبدأ يدور حول المجتمعين ..

– أنتم لم تتعلموا جيدا بعد ولم تستوعبوا دروس الدورة الاستخباراتية في ألمانيا الديمقراطية التي استغرقت سبع سنوات وسبعة شهور وسبعة أيام وسبع ساعات وسبع دقائق وسبع ثوان بالتمام والكمال.. بعد هذه الفترة الطويلة من التدريب .. ماذا قالوا لكم فيها؟ الم

* سينمائي وكاتب من العراق يقيم في هولندا.

يخبرونكم أن الانتظار يمكن أن يفل الأعصاب عصبا عصبا الواحد بعد الآخر .. إني أكاد أن أفقد صبري وأعاقبكم .. دعوا يوسف .. أتركوه .. هو نموذج متفرد لا يشبه الآخرين ونحن علينا أن نتمتع بانهياره .. مفهوم؟ أن نرسل له كل يوم طبقا من البيض وعلبة من السكر حيث لا يجدها المواطنون بسهولة في الأسواق ولا نتحرش به ولا نراقبه سيجعله يعيش في دائرة الخوف .. هكذا ينبغي التعامل مع يوسف.

بعد أن خرج يوسف من داره لأول مرة بعد سبع سنوات من الانتظار .. حلق ذقنه جيدا بعد ان استطال ووصل إلى ركبتيه .. فوجد الناس في حيرة من أمرهم .. كانوا غرباء حقا .. يثرثرون ويقولون كلاما ليس له معنى .. سيارة الأجرة التي صعد فيها سمع فيها كلاما عن أسعار السكر المرتفعة وفقدان البيض من السوق .. واندهش .. كان يسمع كل يوم نقرا على باب داره وعندما يخرج لا يشاهد أحدا ولكنه كان يرى طبقا من البيض وكيسا من السكر عند باب الدار ولم يفهم ولم يعرف المرسل. كان يشك أن يكون البيض مسموما والسكر مسموما فيعمد على إلقاء البيض والسكر في برميل النفايات، واليوم هو يسمع حديث المواطنين عن أزمة البيض وأزمة السكر .. من يا ترى كان يرسل له طبق البيض وكيس السكر؟

نزل من سيارة الأجرة .. تقدم نحوه شخص غريب وقال له بالإسم (مرحبا أستاذ يوسف) أهلا وسهلا رد يوسف، ولكنه لم يعرف الشخص ثم اختفى الشخص الذي سلم عليه ..

ذهب يوسف نحو مكان تجمع سيارات الأجرة عله يعثر على الشخص الذي سلم عليه وعبثا حاول الوصول إلى ذلك الشخص.

من قال لكم أن تسلموا عليه؟ هكذا بدأ الاجتماع الثاني لمدير المخابرات مع عناصره.. قلت لكم أتركوه ينتظر.. بدون مراقبة. سيشعر بالخوف أكثر مما لو تمت مراقبته.. سوف ينخلق لديه شعور بالمراقبة المخفية.. سوف يشعر بمراقبة خارقة تراقب كل حركة من حركاته سوف يخاف حتى وهو في التواليت.. سيخاف أن ثمة من يراقبه وسوف يعدل سرواله.

مشى يوسف وحيدا في شارع خال .. تأكد أن الشارع ليس فيه بناية واحدة ولا عمود كهرباء يمكن أن تلصق عليه عدسة على شكل حبة العدس وتراقبه .. لا توجد شجرة في الشارع يمكن أن تلصق بها حبة العدس الكاميرا لتراقبه.. أراد أن يقول شيئا.. أن يتحدث بصوت عال حتى مع نفسه فانتابته مخاوف غريبة.. اراد أن يقول.. ليذهب العالم كله إلى الجحيم.. أنني أحتقركم.. أخاف منكم.. وأنتم حقراء.. ظالمون.. أنا.. أنا.. الشاعر المواطن، المواطن الشاعر العظيم الذي ينبهر لكتاباتي القراء الذين يمتلكون وعيا .. أريد أن أكتب وأقول كلمة شعرا مسرحا.. ها أنا ذا لست خائفا .. ليس لأني بطل ولكن لأن الشارع خال وأنا لا أشعر أن الشارع خال .. أحس أن ثمة من يراقبني .. كاميرا بحجم حبة العدس .. العدسة الكاميرا .. هه .. هه .. هه .. أنا لست بطلا .. إنني أؤمن أن الأوطان التي تحتاج إلى أبطال إنما هي أوطان بائسة.

هل تريد أن تبتاع علبة من المرطبات ؟ كوكا كولا مثلا؟ من أنت .. قبل لحظات كان الشارع خاليا .. من أين أتى الرجل وأين اختفى؟

لم يكن ثمة شخص ولا كوكا كولا .. وشعر أن فمه جاف ويشتهي زجاجة من شراب الكوكا كولا ..

مشى يوسف ولم يجد أحدا ولكنه كان يشعر بالجموع .. كان يشعر بوجود حركة دائبة ومدن وشوارع وعندما يستيقظ ويعي موقفه لا يرى أحدا ..

عاد يوسف إلى داره .. فتح دفترا سميكا وقرأ شعرا هائلا في كثافته الفكرية والجمالية واندهش من نفسه وعرف حينها لماذا هو مطلوب أن ينتسب .. أن كل ما يكتب ينم عن اللامنتمي .. عن الحر الواحد الغريب التائه الواهي العظيم المخذول المتسامي الطروب المتوحد الملعون الخائف الشجاع المتراكم الآهل للشيخوخة الصبي المتصابي الصغير الأهوج الأحمق المستغفل المنتبه الكائن في غرائب الكون المتفرد الياقوت الساكن في أعماق الصمت والضجيج المتكور على روحه الصغير بحجم رأس الدبوس العملاق مثل الجبل الواقف على قمته المتهاوي بهدوء حالم نحو القاع الذي يكتب بحور الشعر في الكلمات التلميذ الناصع السريرة المتمرد على

معلمه في أوقات الدرس وأوقات الفراغ المحب لوالديه الهارب من أمه ومن صحبه المتوحد العملاق الساكت والضاج ..

استلقى يوسف على سريره .. سكت .. صمت .. تطلع إلى السقف وغفا.

لأول ليلة من لياليه المتعبة لم يحلم يوسف .. كان نوما بلا منام.

استيقظ من نومه مبكرا لأن الإنسان الذي ينام مرهقا لا يستيقظ باكرا وتداهمه أحلام تزيد من متاعبه وعندما لا يحلم الإنسان ولا تأتيه الكوابيس فإنما يستقيظ مبكرا وسعيدا ولكن يوسف لم يكن سعيدا ولم يشعر بطعم السعادة يوما ..

قال مع نفسه .. هو شخص واحد .. نفسه أراه على شاشة التلفزيون ونفسه رئيسا لتحرير الصحيفة ومديرا للاستخبارات ومطربا في الإذاعة وممثلا على المسرح وزبالا في الشارع ومعلما للتلاميذ وفلاحا بين غابات النخيل ووزيرا للخارجية وممثلا للوطن في الأمم المتحدة وسمسارا لتأجير الشقق والبيوت .. لماذا لا أقول له شكرا وأكسب رضا كل هؤلاء .. كيف أشكره .. أن أمد له يدي وأصافحه .. كيف الوصول إلى يديه .. هنا تكمن المشكلة. فلأجرب.

خرج يوسف إلى الشارع ومد يده كمن يصافح .. وبدأ يمشي بتؤدة ويده ممدودة تريد من يصافحها .. الجميع أبتعد عنه. صعد الباص ويده ممدودة. نزل من الباص ومشى في الشارع ويده ممدودة كمن يطلب المصافحة. صعد عربة يجرها حصان وعليها الحوذي صاحبها، صعد ويده ممدودة كمن يريد المصافحة. نزل من العربة مستعملا يده اليسرى في دفع الأجور .. وصل إلى حيث يعتمر قصر مهول في ارتفاعه وزخرفته مبني من المرمر الإيطالي الأسود كأنه نصب ليس لجندي مجهول بل لجنرال مجهول. شاهد خوذا ورشاشات ممدودة وفوهات وجهت صوبه فتوقف عن المشي. أعاد يده الممدودة إلى جيبه وانحرف قليلا ثم قفل راجعا. وصل شقته الصغيرة وجلس يبكي. ونام .. لم تكن ثمة أحلام وكوابيس مثل الليلة التي سبقتها وصحا مبكرا صافي الذهن وقرر أن يسلم على الرجل المتعدد المواهب والذي يعرف كيف يحكم الوطن وكيف يرفع صناديق القمامة من الشوارع ويرميها في سيارة الزبالة.

من الصعب الوصول إلى الرجل الساكن في القصر المهول المبني من المرمر. وفكر أن أفضل طريق للوصول إليه والسلام عليه هو أن يكتب عنه ديباجة من الشعر. قفز من فراشه وجلس أمام الحاسوب وبدأ يكتب ويكتب والكلمات تتوالى والصفحات تمتلئ يتداخل فيها الواقع بالخيال والصدق بالكذب والحقيقة بالزيف. لم يفكر وهو يكتب أن يبرر موقفا أو يجد تعليلا لكذبة أو تعليقا على حادث. كان يكتب دون أن يحسب عدد الصفحات. لا يعرف كم صفحة سطر على الحاسوب وبقي يفكر في أكثر العناوين إثارة ليعنون فيها ديباجة الشعر التي انتفت أن تنتمي إلى الشعر بل صارت دراسة موسوعية .. أفرغ على الحاسوب شحنة رغبة الكتابة لسبع سنوات توقف فيها عن ممارسة نشاطه الذهني المدهش الذي يتمتع به. أخرج عنوان الصحيفة الإلكتروني ووضعه على سطر يرسل إلى .. ورفع إصبعه لينقر على الفأرة الإلكترونية للحاسوب في زاوية يرسل. بقي رافعا أصبعه لدقيقة ثم لساعة ثم لنهار ولم ينم طوال الليل وهو جالس أمام الحاسوب ماسكا بالفأرة الإلكترونية وسبابته مرفوعة من بين الأنامل الخمسة ومر الليل والنهار والليل ثم إنهار وانحنى رأسه كأنه ثابت فوق حبل وليس على رقبة. ومع سقوط رأسه غافيا سقط إصبعه على الفأرة فأرسلت الديباجة إلى رئيس التحرير.

صحا في اليوم التالي ووجد نفسه نائما على الأرض إلى جانب الحاسوب فانتبه ونهض وأول شيء فعله خرج من الدار وذهب إلى بائع الصحف الذي يجانب البناية التي يسكنها واشترى الجريدة فوجد عنوانا في الصفحة الأولى وقد كتب فيه (يوسف يقول..) وقبل أن يقرأ الديباجة المنشورة وحتى قبل أن يدخل بيته وقفت سيارة مرسيدس بلون الخاكي ونزل منها شخص أنيق يلبس ملابس مدنية وقال له (تفضل أستاذ يوسف) دخل السيارة وانطلقت به حتى توقفت قرب البناية المرمرية التي يحيط بها العسكر ثم فتح الحاجز ودخلت السيارة ونزل منها يوسف ودخل بابا منقوشا من خشب الأبنوس الأصفر ومشى في رواق طويل ..

مشروع (ملحمة) لشخص عادي (الخبيئة)

سمير عبد الفتاح★

هامش افتتاحي :

(وافتح في المدى صفحة أقرب إلى البياض.. اثني أطرافها ثم تراكم في مداك.. ثم تراكم في فيض يأتي من بعيد .
وانتظر في المكان الأكثر وهماً .. تفتح بهبوب الريح عليك ، وأزدهر بدفقات الغبار ، واترك نفسك للركام.. توزع في مكانك الباهت.. أرح يديك جانباً وقل لهم ما تريد نزعه منك.. قل لهم عنك.. قل لهم ما استمسك بك وقادك إلى الوهم.
حدثهم عن ذاك النسيان الذي يريد أن يكون العالم كله ، أن يوزع نفسه عبر الأرجاء ، أن يستطيل ويتكعب ويتدور حول المكان.. أن يلقي بكل ما فيه عبر الفراغ الذي يفترض ملئه لما حوله.
أخبرهم عن تراكمك فيه.. عن حيزك الذي تفجر عبر الحواف الافتراضية للفراغ.. عن توقف تمددك لأنك أصبحت خارج المعنى والجدوى.)

هامش سيرة البطل :

(وذاك (أنا).. متشحاً باسم ينتحله كثيراً غيره.. وذاك (أنا) متشدقاً بركن صغير وخطواته أكثر انتساباً للفراغ.. وذاك (أنا) تشكل في سنوات لم تعد تقبل بأن يبتسم لها أحد.. وذاك (أنا) انتظمت خطواته في اللاجدوى واحتفلت به الخبيئة.)

ظلال الملحمة :

يا عباس :

(وحدها تعبر المكان في منتصف الشارع.. وحدها تعبر فوق الرصيف الرملي الذي يمتد طويلاً ، تتمطى ويندلق جسدها في فراغات الهواء.. وحدها تعبر والعيون المليئة بالحصى تموج بالهذيان.. وحدها يخنقها الهواء المشبع بالدخان والرطوبة.. وحدها تطرق الشارع الفائر من الحرارة وينشد وراءها الصدى :
« أخرجوها في زمن التيه.. أخرجوها في تضاريس الرمل.. أسبلوا حول جفنيها الأرق وطعم الدم.. ويمموا وجوههم إلى الفضاء.. اسرجوا يديها ببقايا شريط فضي لعملة ورقية.. ومنحوها بقايا ابتسامات صدئة وضحكات خافتة.. زينوها برماد فتاة.. وضفروا الهواء حولها.. قادوها في مزالق التيه ، ثم ارخو يدهم وراءها. »

تفتح باب منزلها عند اكتمال الظهيرة.. تضع قدر ماء بجوار الباب ليشرب منه من يريد.. وتبقي بابها مفتوحاً لمن يريد الظلال.
ظلين يتخطيان الباب.. يصفق أحدهما بيديه منادياً بينما الآخر يوهج عينيه بتفاصيل المكان ، والصوت ينشد وراءهما «واحد للجوع وواحد للمجهول.. سيأكلان تضاريس الجسد المتهدل عند الزاوية.. ثم ييممون بأعينهم شطر الجسد المغسول. سيلتمون كحلقة، وصحن بلاستيكي سيجمع أيديهم.. سيتمددان مع الطنين وصوتها سيمنحها استكانة باردة. سيشاركهم غريب.. وسيقتطعون لجسد مخفي في غرفة جانبية قليلاً من طعام. سيرتد أحدهما ويستند للجدار بانتظار الاكتمال، ويحلق الآخر بحثاً عن الكمال ».

يا... سر :

(انفه حاد لا يحمل زوايا.. وجه أقرب للاسمرار وجسده للنحول. عيناه تلبسهما القلق طويلا.. عيناه أغمضتا على وقع ألم كبير قبل عدة سنوات وتنتظران فترة متبقية لتنفتحا على انتهاء الألم.)

سامي :

(أطرافه بالغة الالتفاف.. تتقاطع في طريق وهمي أقرب إلى السكون.. فجأة ينقبض الجسد الضئيل ويتوهج بثورة غير متوقعة.. ثم يعود الجسد للانكماش.)

العامري :

(من نافذة طابق ثان لفندق متواضع أطل برأسه.. نظراته تركزت على كراسي المقهى المقابلة.. فراغ الكرسيين على اليمين جعله يريح ذقنه على حواف النافذة وينتظر.)

ماريا :

(أسكنت نفسها في بلاد لم تألفها.. رأته ذات مساء والدماء تغطي جانب وجهه الأيمن.. أعطته منديلها.. وتوارت في أعماقه.)

عازف آلة الكمان :

(صمته المتولد من طبيعة مهنته يتفجر في المقهى المجاور

★ قاص من اليمن .

للفندق.. يتكلم بالطريقة التي يعزف بها.. يذهب بالكلمات ثم يعود بها في نغمة طويلة مرتبة قبل أن ينتقل إلى جملة أخرى ، في هارموني يتواصل طوال فترة ضوء النهار وقليلا من فترة الليل. كان في الزاوية عندما أعطت ماريا (أنا) المنديل...)

افتتاحية الملحمة :

(واقتضى المكان ضفة للقلق وضفة للبكاء.. وأجرى بينهما الأشياء.. ابتسم المكان فتشكلت ضفة ثالثة بينهما فكان (أنا). الحكاية في المنتصف أو عند الابتداء لا فرق.. الحكاية في سطورها الأخيرة أيضاً لا فرق. الابتسامة مكفولة لسنوات قادمة ورسمت قبل سنوات طويلة. قبل خمسة وأربعين عاماً ابتل الوقت بلوثة ما من أصابع ملونة ، دار حول الجسد الصغير المسجى بين خيوط لزجة من الدم.. ولم ينتظر أن يمنحوا الجسد الصغير اسماً أو أن يغسلوه من الدم ، بل فتح صفحة بيضاء وأجراها فوق الجسد.

وعندما أسموه (أنا) لم يهتم.. فقط لطخ الورقة بالاسم وأخذ يجره وراءه.

(أنا) شخص عادي.. مكرر على امتداد هذه البسيطة ، يوجد من أشباهه المليارات. طقس يومه عادي مثله ، تكاد تفاصيل أيامه لا تختلف.. وإن حدث اختلاف في الأيام فهو يتكرر على مدار الأسابيع والشهور.

(أنا) انبثق من الزاوية التي يتقاطع أمامها شارعان.. انبثق فجأة وسال على الطريق الترابي. انبثق قبلها من قرية على الأطراف البعيدة من المدينة. في كلا المرتين انبثق بهدوء.. هدوء يتميز به كل أبناء القرى.. جسده أقرب إلى الضمور وشحوب يصاحب وجهه.. والاختلاف أن ثيابه ازدادت ثقوباً في انبثاقه الثاني.

في رحلته الأولى إلى المدينة حمل براءة أقرب إلى السذاجة وعنوانا لأحد أقاربه.. وقليلا من أمنيات.

البداية إذاً في أي نقطة.. الآن أو غدا.. أو حتى في أي يوم على امتداد خط الزمن.)

مقتطف من النص :

« ولا شيء منك استوثق الطريق.. ولا ابتسامة غطت الحيز.. أنت في المكان الذي لم يكن متاحاً لأحد البكاء فيه »

تفترض في المكان قابلية للصبر فتغرس جسدك داخله.. لكن المكان يبدي قلقاً منك ويتراجع بك للحافة ويلصقك بأقرب جدار وينزاح أبعد عنك.. تفترض في نفسك القدرة على مواءمة فكرتك مع الجدار ، لكن الجدار بإيعاز من المكان البعيد ينسلخ عنك ، فتجد نفسك وفكرتك في الفراغ.. تفترض أن للفراغ حيز يمكن أن يغطيك.. لكن الفراغ يتراجع ويغمر منطقة داخل المكان البعيد. تبتسم مجدداً للمكان البعيد ، فيتراجع المكان للخلف قليلا.. ثم يطلق شيئاً ما عليك،تنطفئ فكرة الاقتراب وتغوص في فكرة أخرى.

« عند الباب – كعادة المرعوبين من وجود عالم أكثر جمالاً من قدرتهم على الاحتمال – وقفت أحاول الإنصات لذلك الألق الجميل المنحدر عند الغروب.. وقفت مستجمعاً طعم هزيمة أتلفت الكثير من مناطق الجسد الهشة.. هزيمة أصبحت هي الهواء الذي يمدنا بالحياة.. وقفت – كما تقتضيه الأصول لشخص عابر في فراغ لا يخصه ولا يمده بأدنى حرارة – وقفت بانتظار تحرر إحدى القدمين من خدر مفاجئ ودون شعور بالألفة أخذت أقلب النظرات في الوجوه الشاحبة التي تشبهني – وترفع هي الأخرى إحدى قدميها كمالك الحزين – وعندما استعدت للرحيل فاجأني عدم إفلات المكان لي.. لم يتشبث بي المكان تماماً،لكنه وضع حاجزاً أمامي ، فكان بداية لشيء ما لم استطع وضع اسم له. شيء يشبه تعلق ملابسك بسلك شائك.. سلك شائك يمنع سقوطك في هاوية ، ومع هذا يدمي جسدك. لا تعرف الشعور الواجب إبداءه.. الشعور بالفرحة أو بالألم.. لا تعرف أن كان احتضان السلك الشائك لك من أجل حمايتك من السقوط أو من أجل أن يمص دمك.. سلك يمنعك من الرحيل وفي نفس الوقت يطردك فتقف في نفس النقطة مبتور البداية والنهاية.

تحولت إلى كنتونه صغيرة.. بيت بدون أساس.. مساحة غير متألفة مع المحيط الذي وجدت فيه نفسها فجأة.

أصبح عليَ الدفاع عن المساحة حولي.. أصبح عليَ نحت تفاصيل لي لأشعر بالانتماء.

عوضاً عن المغادرة.. أو التفكير بها ظهر فعل التقوقع داخل المكان.. الاستسلام للقبضة بانتظار قبضة أقوى تحدد مسار الخطوة القادمة.

ربما كان الفخ بدائياً لكن ذاك الخدر المتولد من ضم القدمين للجسد لفترة طويلة كان يبرر استمرارية التقوقع وعدم التحرك.. أيضاً ذاك الوهم بالألفة أشاع كمية من الأحلام المتعاقبة استمدت فرصة تحققها من الاستمرار في هذه الحالة.

حتى الزمن يغافلني ويمر ولا أنتبه إلا بعد فترة من مروره.. أحاول إلصاق أي شيء مني بالجدائل التي يسحبها الزمن وراءه.. ابرر له عدم لعقه لي بأنني كنت نائما.. وأن الشوارع التي سار عليها كانت مسددوه أمامي.. أقول له الكثير.. أقول له أنني كنت يوماً أمتطي أعلاه.. انني قدته ذات يوم.

من الأدب النيوزلندي الحديث:

للكاتبة: فيفيان بلامب (Vivienne Plumb)

ترجمة: عاصم السعيدي★

سماءٌ من الأبهة

على مشارف النوم
أسمع جلبةً ...
أعرفها جيداً
إنه صوتي
و أنا أفكر فيك.
الذكرياتُ
أصواتُ شجرةٍ ...
تحك سقف الغرفة بفروعها
أو ضحكةٌ بعيدةٌ مجلجلة
تندلق
من أعلى الشارع العلوي.

* * *

أستيقظُ
على رائحة سجائر...
تتسللُ من نافذتي المواربة.
يقطِّرها الدفء ...
رائحةُ السجائر
و الياسمين
و الأعشاب الطرية التي قطعت للتو.
أياً كان
واصل تدخينه
تحت نافذتي

* * *

في اللوحة
أعلى الحائط
تبسط الدميةُ يدها
للببغاء
تحكي لها حكايتها
دعني أحكي لك حكايتي...
قبعتُها
محشرُ أمجادٍ
و سماءٌ من الأبهة..

خططٌ تبادلية

الخطة أ: غادر المدينة.
الخطة ب: لا تغادر المدينة. انتقل إلى شارعٍ آخر، لا يعرفك فيه أحد.
الخطة ت: ابقَ في شقتك الرثة، في شارعك المتهالك، في مدينتك المنسية.
الخطة ث: وابقِ على عملك القديم.
الخطة ج: ابحث عن شريكٍ للشقة.
الخطة ح: قدم استقالتك، وابحث عن عملٍ جديد.

★ شاعر ومترجم من سلطنة عُمان.

الخطة خ: انتقل إلى شقة أخرى؛ في نفس العمارة.

الخطة د: ابق في شقتك القديمة، في حارتك القديمة. لا تغيّر عملك، وارفض البحث عن من يشاركك الشقة.

الخطة ذ: سافر إلى كوبا (ستحتاج الكثير من المال لتفعيل هذه الخطة).

الخطة ر: فكر في خطةٍ أخرى.

الخطة ز: اخضع وجهك لجراحة تجميل.

الخطة س: اصبغ شعرك.

الخطة ش: تنازل عن الأربعاء. قايضْهُ بأحدٍ أو خميس.

الخطة ص: تسكعْ معتمراً قبعاتٍ بمختلف الألوان.

الخطة ض: لا تخرج. الزم شقتك. تنسك وانعزل.... واقرأ كتاباً في الإغواء.

الخطة ط: تنسك وانعزل، في نفس الشقة، وفي نفس الحي، وابق على عملك القديم

الخطة ظ: لا تقل مطلقاً مطلقاً

الخطة ع: هذه الخطة لها علاقة بالجري.

الخطة غ: وهذه لا بد أن تكون عن السباحة

الخطة ف: عليك بالسباحة كل يوم. والمشي لمسافات طويلة في نهايات الأسابيع.

الخطة ق: السباحة كل يوم والمشي لمسافات طويلة في نهايات الأسابيع: بشعرك المصبوغ، معتمراً قبعاتٍ بمختلف الألوان.

الخطة ك: تنسك وانعزل، في نفس الشقة، وفي نفس الحي. وامش مقنعاً أيام الخميس، واسبح كل أسبوع (لكن ليس مقنعاً).

الخطة ل: لا تغير شيئا ولا تُخطط. فقط غيِّر من مشيتك.

الخطة م: لا تمش. اركض أو اسبح، ولكن ابق في نفس الشقة الرثة، في الحي المتهالك.

الخطة ن: واجلد نفسك كل صباح بنفس الوظيفة المُزرية....

الخطة ه: واحلم بكوبا

الخطة و: خُذ كوبا من النوم، واحلم بخطةٍ بديلة.

الخطة ي: مزق الخطط القديمة والخرائط. وضعْ خطة العام الجديد.

تراكماتٌ سينمائية

مشهدُ رجل وامرأةٍ، في يوم ربيعي، على دراجتين هوائيتين، دائماً ما يشير إلى الجنس.

حين يرفع الرجل قبعته، فإما لأنه يريد أن يبدو مهذباً، أو لأنه يعتزم المكوث.

حين تخلع المرأة حذاءها، فهي أيضاً إشارةٌ للجنس؛ ما لم يكن المشهد كوميدياً.

ظهور قطةٍ في المشهد يُشير إلى حكاية مضجرة. شيءٌ ما على وشك الحدوث. كأن يعلق عظم سمكة في بلعومها.

مشهد هُريرةٍ يعني الأشياء نفسها، ولكن بشكلٍ أسوأ، فلربما ظهرت لتنحشر في أنابيب المجاري، أو لتذهب ضحية مشاجرةٍ ما. أو ربما ليداعبها الزائر قليلاً قبل أن يدخل في الموضوع الذي أتى من أجله.

إزاحة الملابس أو إغلاق الستائر يشير أما إلى مشهدٍ جنسي، أو إلى مشهدٍ في مستشفى. لعله مشهدٌ جنسيٌ في مستشفى.

المستشفيات تعني في الغالب بأن أحدهم سيموت ، إلا أن يكون الفيلم كوميدياً.

مشاهد التمشي في الحدائق والأماكن العامة ليس بمثل هذا الوضوح والتلقائية؛ ما لم يكن الفلم بوليسياً.

يُستخدم الأطفالُ في المشاهد ليسمعوا أصواتاً، ليروا أشباحاً، ليضيعوا في الزحام، للصراخ، لإثارة الجلبة حول المدعوين، أو ربما للرقص.

الأمر مشابهٌ بالنسبة للرضَّع، ولكن بجرعات مضاعفة.

صديقي الذي صدمته سيارة ملأى بالورود

عبدالله بني عرابة*

ما الذي يوجد في هذا العالم مما لا نضحي به لأحبائنا في الآخر..

(سالمة بنت سعيد)

حسناً إن هذا كل ما أعرفه الآن ، وأنا فعلاً لا أحتاج الى كل ما أعرفه ، ولكني ينبغي أن أعرف كل ما قد أحتاج اليه ، فمثلاً أنا لا أحتاج الى معرفة ما اذا كانت الدجاجة وجدت أولاً أم البيضة ، كما أنه ليس من الضروري لي أن أعرف ما اذا كان الخياط النسائي الملاصق لبيتي مشبوه السلوك أم لا ، ولا رغبة لي في معرفة سر حزن جارتي العزباء الجميلة التي غالباً ما أراها صباحاً واقفة على عتبة باب منزلها تنتظر صديقتها لتقلها معها ، وكذلك لا أريد سؤال ذلك السمين ذي اللحية الطويلة المشعثة الأطراف الذي يبتسم لها يومياً كلما رآها وهوفي طريقه الى موقف الحافلة لماذا يبتسم ، في المقابل أصدقكم القول بأن لدي رغبة جامحة في معرفة لماذا كان صديقي الحميم يتمنى الموت مصدوماً بسيارة محملة بالورود من مختلف الأنواع والسلالات ، نعم ، أخيراً مات صديقي الميتة التي لطالما تمناها، مات مصدوماً بسيارة مترعة عن آخرها بالورود.

* * *

حكت الفتاة المتزوجة حديثاً لبعلها قالت :

عندما فتحت عيني في الصباح كانت نافذة الغرفة مشرعة ، رأيته ملتصقاً بأنفي ، راعني منظره ، ولماذا هو هنا ، في هذا الموقع بالذات وفي هذه النقطة بالتحديد ؟ طويل ، أحمر ، منفوخ ، يحلق فيَّ بعينه الوحيدة الكبيرة ، يتقاطر منه سائل يبلل السرير ، يا الهي هل يعقل هذا ؟ خرطوم مياه على سريري . قاطعها زوجها بعد أن قطع ضحكته الطويلة :

– اذن لهذا السبب قمت بطرده

– يا له من عامل مغفل . قال بأنه كان يرش زجاج النافذة التي انفتحت جراء ضغط الماء عليها وقد قام بتسلق الجدار لإغلاق النافذة وسحب الخرطوم معه . المغفل

انطلقت ضحكة أخرى من الزوج قبل أن يقول :

– مسكين ذلك المزارع ، ومن يعتني بحديقتنا بعد اليوم؟ ردها كان معلباً :

– أوتسمي تلك حديقة خمس وردات وريحانتين وبعض الأعشاب الطفيلية التي نبتت وحدها

– تباً ، لقد صرفت ٥٠٠ ريال على استصلاحها وزراعتها ولا تسمينها حديقة . حقاً أنتن النساء ...

* * *

في النهار التالي لحادثة الخرطوم التقيت صديقي الذي بادرني:

– اذا كانت أغلب الوفيات الآن تقع بسبب حوادث السير ، فاني أتمنى أن يكون موتي على يد سائق سيارة مترعة بالورود ضحكت قبل أن أقول :

– ولماذا ليست ناقلة مياه مثلاً ؟

– أريد أن أغرق بالورود لا بالماء ، إني أحب الورود

* * *

في ظهيرة قائضة كهذه أراني كوعل شرود تلبسه الجموح فهو شارد من لا شيء الى لا شيء آخر ، تفكرت ، نظرت الى النبتة التي كانت بجوار السرير المغروسة بداخل زجاجة فودكا سويدية ترتشف الماء على مهل ، تذكرت أني لم أغير الماء منذ ما يقارب الستة أشهر مع أن بائع المشتل القزم كان أوصاني بتغييره كل أسبوع ، حسناً لا بأس ، قلت في نفسي ، نهضت من الفراش بتثاقل وإعياء ـ أخرجت النبتة من الزجاجة ، نظرت الى أسفلها المعرورق ، فكرت ، انها تجاهد من أجل البقاء داخل هذه القنينة الصغيرة ، ولا شك انها تفتقد قريناتها اللاتي يحيين حياة طبيعية ، وضعتها جانباً وأخذت الزجاجة ، دلقت ماءها بعد أن شممته ، رائحته نباتية كرائحة الأرض بعد يوم ممطر ، نكستها وقرأت تاريخ شرائها وطولها عند الشراء بالسنتمتر وكنت قد دونت ذلك قبل ستة أشهر ، عبأتها بماء جديد ، (يا الهي هل يوجد ماء جديد وماء قديم؟!) ، أعدت القنينة الى مكانها جوار السرير ، ابتسمت ، تذكرت صديقي وأمنيته ، تناولت هاتفي النقال كتبت له رسالة مقتضبة مفادها أني اشتقت اليه ، لم يرد علي .

* * *

بعد أن مت على سريري مدة ساعتين قمت ورششت وجهي بالماء أو رششت الماء بوجهي ، لا أعلم ، المهم اني بعدها ارتديت قطع الملابس المعتادة قطعة قطعة ، ودعت نبتتي التي بدت نضرة الآن ، ثم خرجت ، عدد قليل من البشر في الشارع في هذا

* قاص من سلطنة عُمان

الوقت ، اتجهت مباشرة الى المقهى الذي يسكن آخر الشارع حيث تعودت لقاء صديقي كل مساء ، بعدها نقرر أين نسفح ما تبقى من الوقت ، وجدته قد سبقني ، وكان يتضاحك مع (كاندس) النادلة التي قدمت من جنوب افريقيا ، تنحنحت قبل أن أجلس قبالته ، غادرتنا النادلة باسمة ، بادرني :

– تأخرت

– أنت الذي أبكرت في المجيء ، وأنا أعرف السبب كالعادة تضاحكنا ، كنا عند لقيانا نبوح بأسرارنا كلها حتى تلك التي أقسمنا الأيمان الغليظة على أن لا نبوح بها لمخلوق ، أخبرني عن صديقته ورحلتهما الى وادي بني خالد :

– ما أروع المبيت في وادي بني خالد ، في العراء ، سحب على شكل ورود تتخاتل فوقنا، والنجوم زهور يهديها الله لمن يحبهم من البشر ، وقد أهداني الكثير منها تلك الليلة

* * *

أخبرني أيضاً عن قصة دخوله الكنيسة لأول مرة :

– دخلت مع (نتاشا) الكنيسة ذات مساء ، أجلستني على كرسي ، وتقدمت هي لتنتظم في جوقة كانت تردد فيما بدا أنه كلمات من كتاب مقدس :

Father,
You give us food from heaven
Teach us to live by your wisdom
And to love things of heaven by our
sharing in this mystery

بحت له أنا بدوري عن عقدتي مع المقاهي والسكر:

– عندما أكون في مقهى كهذا مثلاً ، وربما تكون قد لاحظت ذلك ، لا أدري كيف تمتلئ المنضدة أمامي بحبيبات السكر كلما طلبت الشاي ، حتى في تلك البلاد البعيدة التي عشت بها عاماً ونيف ، عين المشهد يتكرر بالرغم من أن هناك أنواعاً عدة من السكر يقدمونها لك في المقاهي ، حبيبات ومكعبات ومربعات بيضاء وسمراء أحياناً ، لا أدري كيف تنفلت الحبيبات من تلك الكتل الصغيرة لتغطي أديم الطاولة .

نتضاحك لبرهة ثم نصمت ، كسر هو الصمت بعد أن لاحظ بقعاً زرقاء تلطخ جيب دشداشتي :

– آه .. قلمي عادة ينسكب على الورق وأحياناً يضطر لفعل ذلك داخل جيبي ، بالمناسبة اني أتبول كثيراً هذه الأيام وهذه احدى أعراض السكري ، بيد أني أصر على عدم استشارة أي طبيب

– أتعلم لقد حلمت ليلة البارحة حلمي الأثير ، كنت على قارعة شارع وردي أهم بعبور ضفته الى الضفة الأخرى وكانت سيارة محملة بالور.....

– بس ، بس ، كفى لا تكمل أعرف بقية الحلم

علت قهقهاتنا فتركزت علينا أعين من في المقهى ، نظرت في عينيه فاذا بنظرة لم أفهمها .

* * *

لا أنسى عندما قال لي ذات وهن ونحن نمشي تحت سماء ماطرة:

– لا تدس على هذا الطين ، انه أنا وأنت والآخرون ، أنسيت؟ جراحات صاحبي كثيرة ، بعدد الحصى ، انه لا يعيش دون جراح ، جراحات يومية بل ساعاتية ، بعضها واقعي والآخر خيالي ، وهنا المشكلة .

اذا كان يقود سيارته وأخطأ سائق خلفه أو أمامه في حركة كادت أن تؤدي الى حادث سير قال بأنها مؤامرة لاغتياله ، لو حدث أن كان جالسا في مقهى وأخطأ النادل في جلب الشراب أو تأخر قال بأنه مضطهد وشخص غير مرغوب فيه على هذه الأرض ، اذا مرض أشاع بأن الله يكرهه ، واذا غص عند الطعام صرخ بهستيريا : اليكم عني ، اليكم عني يا أولاد الحرام .

* * *

ذات وهن آخر أيضا قال :

– كم أمقت أولئك الحمقى والسذج الذين يتبادلون حماقات التهاني والأكاذيب في ذلك البرنامج الاذاعي ، حيث الكثير من الملق والقليل من الشفافية ، تبا لهم ، لماذا لا يتهادون التعازي أيضاً ؟ أوليس الموت مناسبة للاحتفاء ؟! أوليس حقيقة راسخة كالميلاد ؟! هل يطالب صديقي هنا بعيد جديد اسمه عيد الموت ؟! هل كان يمهد لموته المجاني؟! (أينما تكونوا يدرككم الموت) ، كيفما تكونوا يفاجئكم الموت ، أبناء من تكونوا يمحقكم الموت ، لا أعلم ، انني حقا لا أعلم .

* * *

في محل الورود الأنيق جرد العامل الكميات والشتلات بكامل أنواعها ، وتبين نقصاً حادا في معظم الأصناف ، كرع جرعة من شايه الأحمر ، تذكر الطلبية التي كان حررها قبل أسبوع للمتعهد ، مضى حيث الهاتف ، ضغط بعض الأرقام ثم رفع السماعة :

– ألم تصلكم طلبيتنا الجديدة ؟

– بلى ، ولقد أرسلنا لكم الشحنة منذ الصباح الباكر، ألم تصلكم بعد ؟

– لم يصلنا شيء ، قل لي من السائق هذه المرة ؟

– علي ، والسيارة ملأى بالورود حسب ما أردتم

– ذلك السكير مرة ثانية

– انه أفضل سائقينا يا رجل

– سترك يا رب ، مع السلامة

في ذلك الصباح الباكر مات صديقي ميتته التي لطالما حلم بها.

المهر الوحيد إلى الأسلاف

سعيد بوكرامي★

كلما وقفت أمام الأقواس وقامات القرميد العجوز أحس بوخز في عينيّ.

هذا الضوء العارم المضاعف يخترق السماء الزرقاء القاحلة ويتمدد فوق الحيطان الجيرية وأبواب الدكاكين المقفلة. كأن سرعته الخارقة تكثف الزمن في لحظة يتيمة تتناسخ فيّ بأحاسيس متشابهة.

وهذه القطط الناعسة تحت ظلال السقائف، كأنها خالدة لا تتحرك في وجودها العدمي، محافظة على تكرارها المطلق بعناية.

أمواج الضوء تتناسل وأحلامي الطائشة تفشل في مقاومة العزلة.

بلغت ذروة السويداء ، فجلست في مقهى صغيرة مجاورة لـ(درب لغزاونة)، تركت الكرسي البلاستيكي يستقبل جسدي الفاتر. سأقيم فيه ثم أستعرض الاحتمالات الممكنة.

الموت هذا الموت الذي يغزونا فجأة أو يمهد لنفسه بعذاب قصير أو طويل، لم يلاحقني هذه الأيام؟

الحياة، هذه الحياة التي تغمرنا بجسدها العاهر كأنها النقمة التي ليس بعدها جحيم ثم تحنو بجسدها فتغدو كاللذة الأولى التي ليس بعدها نعيم.

الحياة عاهرة، والموت سمسار أرواح.

شربت كأس الشاي بالنعناع وانصرفت هاربا من غناء شاب اندفع إلى دمي من مذياع المقهى كالطاعون؟!

كلما وقفت أمام البوابة الخشبية الضخمة المرقشة بالمسامير النحاسية أنظر إلى عمرها السحيق تعبر رأسي صور وروائح و غصص ومتع . لم أكن قادرا على الحضور. لكن الرغبة شيء والمسؤوليات العائلية شيء آخر. استنشقت الهواء بعمق كأني سأغوص في بحيرة، ودخلت.

عادوا من المقبرة، فازدادت الحركة والجلبة . وفود العائلة تتهاطل وطنين فوهات الغاز يتأجج.

الأطفال يطردون إلى الخارج. أخرجت المقاريج والبراريد والصواني وكؤوس البلّار من الخزائن النفيسة.وبدأت روائح الشاي تنتشر ممزوجة برائحة الجاوي وعود القماري. النساء يمرقن ؟؟من؟؟ إلى – ويتهافتن على الأشغال.

أنظر إلى الحاضرين وقد تغيرت ملامحهم لم أعد أعرف منهم إلا القليل. وهذا القليل بيني وبينه شيء لا أستطيع اختراقه. جلسوا عل شكل غيتوهات صغيرة. الموظفون الكبار إلى جوار الموظفين الكبار، يستعرضون أحيانا علب السجائر الفاخرة التي يخرجونها من بدلهم الفانجيل أو الإيف سان لوران أو حتى البري أبورتي الباريسية أو الإيطالية. وأحيانا أخرى يطالبون بمياه معدنية أو مبخرة توضع أمامهم. أما الموظفون الصغار فيتكورون كقنافذ وينكمشون بدون أشواك، نظراتهم خجلة وكأنهم يحملون أوزار ذنوب لن تغتفر. ينظرون بين أرجلهم فقط، كأنهم يحتاطون من فقدان شيء عزيز عليهم.

نهضت من ركني، راوغت الغيتوهات وخرجت. وقفت أمام البوابة المشعة بالمصابيح وتحت ضوئها رجلان من القوات المساعدة يحرسان الفراغ. يتحدثان عن استعدادات البلدية منذ شهور لهذه الوفاة، صبغوا المقبرة واتسخت وأعادوا صبغها عدة مرات وأعدوا عشب الحديقة وغرسوها بالأزهار، لكن سرعان ما أحرقتها الشمس وعبثت بها الأقدام، فأعدوا أخرى وأخرى ثم أغلقوا السّانية وطردوا باعة الماء وجمعوا المتسولين والمتشردين وأرسلوهم في العربة الأخيرة للقطار المتوجه إلى أبعد نقطة للسكة الحديدية لكنهم عادوا مرة أخرى وبأعداد متزايدة. ومع ذلك الميت لم يمت. دام هذا الكر والفر لعدة شهور قاسية وبدون فائدة. وحين يئسوا من موته وانصرفوا لمشاريعهم الشخصية وجني الأموال. مات فجأة فتستروا على الخبر إلى أن أعدت الأمور وأصلح ما أفسده الإهمال. التفتا بحذر خلفهما فلاحظا دخان سيجارتي المسافر مع عمود الضوء فسكتا وأخذا يتمشيان جيئة وذهابا يحاولان بتوجس تفادي النظر في اتجاهي.؟

قضيت الليلة بكاملها في مقهى المحطة. أمامي، القهوة السوداء الثالثة. أشربها على بطن فارغة من عشاء الميت الفاخر. حاولت تفادي المشاهد الدموية التي تعرضها إحدى القنوات الفضائية بتكرار أسطوري لكن محاولتي باءت بالفشل فرجع صوت المذيعة يأتي من كل جهات المقهى الشاغرة .

ظهرت امرأة تحمل فوق ظهرها شيئا أكبر من حجمها. رأيتها تخرج من الجهة اليسرى للمقهى. فكت عقدة فوق صدرها وتركت الرزمة الضخمة تنزلق إلى الأرض وفوقها جلست متهالكة. التفتت جهتي وقالت:

الله يخليك، كأس ماء.

ناولتها كأس الماء، فدفعته إلى جوفها بلهفة.تنهدت وأعادت لي الكأس الفارغ وهي تقول:

كأن الشمس هناك خلف هذه الظلمة، الله يلطف بنا.

وافقتها برأسي وسألتها:

إلى أين في هذا الليل؟

★ كاتب من المغرب .

تأملتني قليلا. كما لو أنها تشاور نفسها إن كنت أهلا للثقة أم لا، وقالت:
أنا أذهب إلى الأسواق المجاورة، أبيع فيها البال، أي الملابس المستعملة.
التي ترسلها الدول الغربية كمساعدات للدول الفقيرة؟
نعم هي، وهنا تباع ولها سماسرتها ودواليبها.
لاحظت عندما أمعنت النظر إليها أنها لا تزال شابة رغم أن الإرهاق والشمس قد عاثا في جسدها ووجهها. وأنها ليست أمية كغالبية فتيات البادية. فسألتها:
لماذا امتهنت هذه الحرفة ؟
ابتسمت بسخرية وقالت:
أنا درست في الجامعة ومعي إجازة في البيولوجيا.
صدق حدسي، فمن طريقة كلامها، كنت أعرف أنها متعلمة، لكن أن تكون مجازة وفي البيولوجيا، فهذا في الحقيقة فاق كل توقعاتي. طبعا لا داعي الآن للسؤال عن الأسباب فهي معروفة ويمكن إيجازها في النقط التالية:
فقر جل الأسر وهامشيتها الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية.
الاختبارات المهنية تسيطر عليها الرشوة والمحسوبية .
فشل التعليم العمومي وعلى جميع المستويات.
فشل الفكر التقدمي ومتاهته الجديدة بين التوافق والسلم والخصوصية و استلذاذ النفعية.
انتبهت إلى شرودي فقالت:
وأنت ماذا تفعل هنا؟
توقفت عن الإحصائيات الفارغة، وقلت:
حضرت جنازة وأنتظر الكار.
ضحكت حتى رأيت سواد أضراسها المنخورة بطعام الحي الجامعي دون شك. قامت من مكانها وتقدمت مني وقالت:
يظهر أنك لا تعرف شيئا.
سألت مندهشا من تصرفها:
ماذا سأعرف؟
شدت ذراعي وسحبتني بلطف وقالت:
تعال معي وستعرف.
أخرجتني من المقهى وأوقفتني أمام كراج كبير في جانبه الأيسر باب صغير موارب قليلا وقالت
أنظر إلى الداخل.
فتحت الباب فلم أر شيئا سوى حلكة قاتمة ممزوجة بروائح مختلفة ميزت منها روائح الجوارب والبيض المسلوق.
التفت إليها وقلت باسما:
أنت تمزحين، لا أرى شيئا.
تقدمت أمامي ودخلت للحظة ثم عادت وقالت:
انظر الآن.

وفي نفس اللحظة التي مددت فيها رأسي لأرى الحشود المكومة فوق بعضها البعض كمتاع أو أكياس أو صناديق تتصاعد منها روائح غريبة. في نفس اللحظة تعالى الصراخ والسباب و(التّهرنين). كانوا كلهم يحتجون على من أضاء المصابيح ذات الأسطوانات المتدلية فوق رؤوسهم ، بدوا لي تحت الضوء الأصفر كدجاج رومي. تراجعت إلى الوراء ووجدت المرأة تتفحص قسمات وجهي المصدوم. دخلت مرة أخرى وأطفأت الضوء وعادت وهي تشتم أحدهم، سمعته يقول لها:
أنت مرة أخرى، تعالي تبيتي إلى جانبي وأعطيك دوري.
هزت كتفيها وقالت:
إبن الحرام دائما هكذا كلما رآني يتعمد إهانتي.
عدنا إلى المقهى وتركتني أجلس وذهبت إلى الكنطوار، أطلت منه ونادت النادل بإسمه أظنها نادته بعبد الرحيم.
خرج من الداخل، تهامسا بحميمية و رجع إلى الداخل ثم عاد يسحب معه عصا غليظة مثل التي يستعملها لاعبو البيزبول. قرأت في عينيه شرا فارتعدت ركبتي، وعندما تجاوزني، حمدت الله في نفسي. خرج عبد الرحيم ثم انعطف يسارا حينها أدركت أنه يقصد من أهان المرأة.
عادت، فجلست فوق رزمتها الضخمة وقالت:
دائما هكذا، يضربه ثم يعود إلى فعلته.
سارعت للتساؤل عن هؤلاء قبل أن يعود النادل فقالت:
كلهم ينتظرون الكار.
لم أفهم، فهؤلاء يحتاجون إلى عدد من الكيران.
طبعا، لكن الكار الوحيد لم يصل بعد.
–منذ متى؟
–منذ سنين.
–منذ سنين، هذا غير معقول!
–كل واحد من هؤلاء يحفظ رقم دوره عن ظهر قلب ويعرف من قبله ومن بعده، لهذا فأحيانا عندما يتأكدون أن الكار لن يحضر إلا بعد مدة طويلة فهم يخرجون لقضاء مآربهم. لكن بالليل يعودون لأن الليل لا يؤتمن جانبه. ومن يدري فقد يدخل الكار على غفلة ولا يعلم به أحد.
–وإذا حدث ذلك، من سيخبرهم بحضوره وهم مكدسون كالأموات داخل الكراج ؟
– وماذا أفعل أنا هنا، فالدور علي للحراسة.
لم أتمالك نفسي فضحكت حتى برزت أضراسي المدمرة بحصى طعام الحي الجامعي.
تفحصتني وكأنها تتأكد من قواي العقلية ثم قالت:
لا تضحك كثيرا، سيأتي دورك.

---

* من مجموعة (النزول إلى القلب) التي هي قيد الإعداد للطبع.

قصتـــان

سعاد فهد السعيد★

١- (نظرات الطفلة منى خلف الباب)

تتهادى الطرقات عبر أزيز المكيف، تخترق مخدة القطن وتتسرب إلى أحلامي؛ أبواق تنفخ في بيداء - تركها الليل منحة للشمس - نافخوها حافين بي يدورون بأقدام تحتك بالأرض ترسم دائرة تلتهب تحتهم كقرص الشمس، تتمايل أيديهم راقصة في الهواء، مركز الدائرة شجرة شوكية مربوطة أنا إليها، جحافل رعاة البقر هابّة في اتجاههم تلتحم برؤوس تهتز بأكاليل الريش. ريش الرؤوس ينتقل إلى الخصور والشجرة الشوكية تبدلت: صارت نخلة جوز الهند، والفلاة إلى غابة والأبواق غدت طبولا تقرع، وجحافل الخيل إلى سيارات (جيب) راكبوها هم رعاة البقر أنفسهم. أفتح عيني، ضوء شفيف، السادسة مساء أو صباحا لا أدري طنين في رأسي، تتوقف الطرقات كالمخدرة أخذتني غفوة إلى أعماق نوم ساحر، تعود الطرقات تتوالى، صحوت على صرخة باسمي أعطاني قفص دجاجات وغادر لم نتكلم تم التسليم والاستلام باتفاق مسبق، وضعت القفص على الطاولة ودخلت الحمام الملحق بالغرفة، جاءني طرق وأنا في الحمام ثم غادر قبل خروجي، فتحت باب الغرفة بعد الانتهاء من الاغتسال تلفتَ في السطح لا أحد بسرعة أغلقت الباب بعد أخذ قفص الأرانب الموضوع قرب الباب، انفجار الشمس هذا اليوم لا يحتمل، ديك في قفص الدجاجات لم أطلبه ربما شك فيه لصغر سنه، هناك قفص حمامات على الأرض لا أدري متى جيء به تستدير وتهدل داخله، نقّة عالية - اختلعتْ قلبي فزعا - صدرتْ من دجاجة تبيض. باب الغرفة يئن وينفتح أثناء قضمي كعكة آكلُها بقرف ورعب تمثلتْ أمامي بائعة السميط وهي تدور بزنبيل السميط داخل دورة المياه، آخر مستحيل أقوم به الأكل داخل دورات المياه، كيف وصلت السميطة إلى يدي لا طعم لها رائحة دفرة تنفذ منها ومن فتحة الباب، الشمس اختفت، السطح مليء بالبط والأوز علون الشتلات الموزعة على حواف سور السطح كتاكيت ضاجة بالوصوصة أطأها بقدمي فتلتزق بالأرض ثم ترتفع أرواحها مختلطة بالهواء محتفظة بدمائها داخل أجسادها، لم أهتم باختفاء الدكة المنصوبة تحت العريش المواجهة غرفتي والمقام مكانها خرطوم مياه موصول بصنبور، وطشوت فيها سواطير وحبال وسكاكين وخرق بالية، أخذت منها ساطورا وأخرجت أقفاص الدجاج والحمام والأرانب بدأت بهدم الأقفاص على من فيها بالساطور وملاحقة الهارب منها، تغافلني الأرنب القط وعالجته بضربة فصلت جسده نصفين طوليين، جاءتني خطوات الطفلة (منى) تصعد الدرج ضحكت لمرأى خثرات الدماء على البلاط وقطع اللحم المتناثرة والمتداخلة بخشب الأقفاص صرتُ أنا وإياها نرمي الأعضاء المقطعة في طشت سحبتُه إلى منتصف السطح تضحك كلما علقت الدماء في يديها، أفزعتني صرختها المفاجئة: قتلتِ قطك المدلل. رددتُ غير آسفة: اختلط علي أمره حسبته أرنبا.

صعدت أمها فجأة السطح، مسكتني من كتفي وضغطتهما: هاه أليست الدواجن مسلية، سآتيك بعشرات الأقفاص يوميا تتسلين بها. «غرفتي ملأى ؛ عمياء ألا ترى !!» دخلنا الغرفة في كل زاوية منها دجاجة تنقر وأرنب يحفر وحمامة تستدير، نظرتْ إلى ملبسي: بدليه!! كله دماء. هي لا تدري أن ملابسي هناك بعيدة وليس لي سواه.

نادتْ الطفلة إلى الغرفة وطلبتْ أن تجلب جلبابا، خرجت الطفلة ووقفتْ على سور السطح نادت ؛ جاءها رميا جلباب من أسفل، شرحته الأم بيديها من جانب واحد وقذفته في وجهي: لفيه !! وهاتي لباسك الأحمر أغسله.

لففتُ الجلباب وكان بالإمكان لبسه كاملا دون شرح، ترفع أكمامه وأطرافه الطويلة ؛ لكن لم أناقش التفتُ إلى السميط على الطاولة: خذيه !! يشعرني بالقرف اشتريته البارحة من بائعة في دورة مياه، هات خبزا آخر!!

رفعتْه إلى أنفها: جميل فيه رائحة الموت التي تحبين !!!

فتّتْ السميط للدواجن في الغرفة، ثم فتحتْ باب الدولاب وأخرجتْ قفة، فلّتْ الصرة التي داخلها وبدأتْ تقذف بدوائر

★ قاصة من السعودية.

كعك كثيرة: روحا أمي وأبي، هنا في الغرفة تناما معك.
«روحا أمك وأبيك في الكعك» أضحك وهي تسحبني إلى خارج الغرفة، ارتقينا طوبا مصفوفا محاذاة السور وأطللنا على حوش كبير، قالت: هنا يرقدان.
في ضبابية شاهدتُ كومة تراب تترفع متناثرة عن امرأة غبراء تشبه بائعة السميط في دورة المياه، تبادلتْ الإشارة بالأيدي مع المرأة الواقفة بجانبي، ثم قامت من تحت الكومة نافضة التراب تقدمتْ ؛ قليلا وظهرتْ من فتحة الدرج متجهة إلينا وكنا مازلنا فوق الطوب، موجهة الكلام لي: إياك إياك تأكلي من الكعكات اللائي في القفة !!! «كيف وأنا أساسا أقرف منها ؟؟!!» تطلعتْ إلى الجلباب الملفوفة به ثم قلبتْه بيدها: جلباب زوجي، أعيدى خياطته !! «لم أشرحه كي أخيطه !!».
ظهرت الطفلة وفي يدها إبرة وخيط تناولتهما المرأه الغبراء وجذبتني نحوها فلَت الجلباب وعدلتْه وشرعتْ تخيط الجنب المقدود، كنت أتألم كلما شاهدتُ الإبرة تخرج من الطرف الثاني اشتد الألم في جانبي الأيسر، أدنيت رأسي آملة انتهاءها رأيتها تخيط الجلباب على لحمي، أكملتْ غير مبالية بفزاتي المولولة وكانت إحداها متزامنة مع فتح عيني في عتمة الغرفة وطرقات متصاعدة تأتي من خارجها. أزحت جهاز التحكم عن بعد المخترق عميقا جنبي الأيسر، استقبلتني أنوار الصالة في طريقي إلى باب الشقة المرتجف من تتابع الطرقات : صاحب العمارة يزفَ بشارة تخليصي من نقنقة الدجاج وخربشة الأرانب وصفق أجنحة الحمام وبشاعة بطبطة البط: اشتريتها كما أمرتني من البوّاب وزوجته وذبحتها... خيّرتُهم سكنى السطح بالمجان أو الطيور !!!
مال رأسي يمين صاحب العمارة : فرأيت البوّاب وزوجته وطفلتهما (منى) مصطفين في الممر قبالة الباب يرمقونني بنظرة المنتقم المحروم وأنا أعصر عيني من وطأة الألم الذي أحدثه جهاز التحكم عن بعد المنغرز في جنبي مدة نومة مابعد الظهر.

٢- (الرفض)

إلى والدي،،،،،

كنت أهرول، في حين يقف غير مبال برودةَ الهواء المصاحب زخمات مطر تسوط رقبته وانحناءة ظهره، كنت حافية يستطيل الدم على ساقيَ يجتمع دائرة تنفجر وتُمازج الماءَ الغرقة فيه الأرض، ملتُ وأنا أخفي وجهي - تحت ياقة لباسي - من تسلط المطر، دخلت حواريَ وأزقة كثيرة، ألتفتُ لا أجدُه يتبعني، أمرّ به يلعب بالكرة في باحة واسعة يُسدّدها إلى مرمىً بلا حارس.
الدرج طويل : الحجرة ليست في السطح ولا ملحقة بربع من عشرات الغرف لكنني داخلها، كلّ شيء فيها يدور الساعة على المنضدة، المروحة في السقف، أوراق شجر خلف النافذة، هناك غيمة استطالت في السماء تخلّتْ عن انبعاجها الرَغْد ، تصعّدُ القمر وتتبّع بصري ارتفاعه حتى حدود النافذة وتكسُّر شعاعِه في عيني القطة النائمة تحت الأباجورة تطلب الدفء، هششتُها حَنُوًا على ملمسها الناعم من الحرارة المتكاثفة، كأنها لا تعرفني : هبّتْ مسعورة، نسيتْ مرور أصابعي ليل نهار تحت ذقنها وفوق عنقها، شردتْ في جهة وتحطّمت الأباجورة فى جهة، مازالت ارتجاجات المنضدة : انكفت الساعة على وجهها وارتميتُ على السرير أنفخ العلكة تستدير كبيرًا أنظرُ إليها، عيناي تلتصقان أرى أرنبة أنفي، أحسّ صداعًا ودائرة تنفجر تغطى لزوجتها وجهي.
خرجت من الحمام يتقاطر الماء من شعري ثم يتصاعد جريانه على جسمي ويبلل ملابسي، فتحت النافذة رشقتُ بالمتبقي منه الحمامة وفرخيها، انتفض ريش الصغيرين وتراجعت الأم عاجزة - في حضرة صغيريها - عن الخفوق، أخذتُ أحد الصغيرين، هناك في زاوية إضاءتها خافتة استقر.
دوي وصوصة راجية مقهورة أتتبّعُها لا تصدر من اللذين أرى طيفهما خلف الزجاج ولا من المنكمش جواري. أكثر من مرة يسحب منقاره ويطيّر قطرات الماء، غاصتْ حبة أرز في السجادة بهزّة من رأسه، يبيع الحياة من أجل الفقد. وضعتُ الفرخ فوق أخيه - ليلا - فسقط يتوسط الأم والأخ، تراجعت الأم محافظة على وضعيّة جسمها المنكمش. الشمس تشرق والأم وفرخ واحد في زاوية، حُنُوها شديدٌ عليه، تنفر من رائحة الآخر. ناديتُ مَن كان يسمع لي....

يشمّ رائحة غيري فيّ
يتراجع ويستدير كأني لستُ منه.

السبابة

حمــود الشكيلي ★

اسند رجل سبعيني ظهره على جدار بلون الكفن، تآخى عكازا الرجل مع كتفيه الهرمين، ظِلُ الجدار انقسم للأرض وللسماء، فجأة قابلته امرأة تشبهه في العمر، مدّت ساقي رجليها في ظل الجدار، جسدها جلس يبحث عن دفء شمس الصباح، كان يسمع صوتها أكثر من أربعين سنة، أصبحت بعيدة عن مسبحتها طوال الأسبوع الأول من يناير الماضي، حرّكت سبابة يدها اليمنى في قطع «الأنترلوك» المفروشة لمواقف السيارات، تناثر صوتها في المكان، عندما أبّصر الله الرجل رأى سبابة حبيبته تتجول بين مواقف السيارات، لاحق سبابة حبيبته، طاردها، أخذ بيدها، أمسكها، قبلها، لعق دمها، بكى عليها، دسها في جيبه، رجع لجداره، استراح بعد ركض لم يجربه أكثر من أربعين سنة، لم يجد سبابة حبيبته في جيبه، صرخ حتى أرجع الله السبابة، قبلها، وداعبها، لحسها بلسانه، أدخلها في فمه، أمسكها بطرف أصابعه، لم يدخن أكثر من أربعين سنة، أشعل السبابة بطرف لسانه، تلذذ بذكريات سبابة حبيبته، استحت السبابة من الذين مروا عليها في فم الرجل، اختفت بين الحشائش، أسندت ظهرها على غصن زهرة بيضاء، توارت الأعين في هموم المرضى، جف ريق الرجل في جلد السبـابـة، تبـاهت بريق الرجل في جلدهـا الخارجي، غاضت النساء من ريق الرجل في جلد السبابة، اختفت السبابة الصغيرة اللطيفة في رحيق وندى الزهرة البيضاء، طارت نحلة عسل خائفة من السبابة المتخفية في زهرتها البيضاء، صاحب دلة القهوة وتمر الفرض ما زال يشخر تحت سقيفة مواقف كبار الشخصيات، الذبابتان اللتان أكلتا التمر وشربتا قهوة الرجل النـائم، نامتـا في عينيـه، لم يحس الرجل بـالذبـابتين اللتين حاولتا إيقاظه، لكنه رأى سبّابة تبعد عنه الذبابتين، طارت السبـابـة والدبـي الذي شرب من مـاء فنـاجين القهوة، نهض مرعوبا، رأى ما يراه النائم في قيلولته، طرد الهلوسات، غسل وجهه بماء فناجين القهوة، لعن إبليس، مسح يديه في وجهه متشاهدا ومسبحا ربه، غطى تمره الحائل، دسّ رأس الدلة في كيس خضراء، خرخشت ذبابة في الكيس التي خنقت رأس الدلة، مدّ يده اليسرى تحت زوجي حذائه القديم، اسقط رأسه في يده الممدودة، أمـام عـينـيـه المغمضتين رقصت السبـابـة علـى وقـع الموسيقى التي أصدرتها الذبابة من الكيس، واصل شخيره ؛ حتى جاء ذو الكِبْر بسيارته المرسيدس، زمّرت سيارته، لكن الرجل النـائـم لم يـجاوبه، اكتفى بـأن أخرج لسانه في وجه صاحب السيارة، عيناه الغائرتان في محجريهما رمقتا صاحب السيارة، جثته تحت إطارات السيارة لم تصدر صوتا، رأى ذو الكِبْر سبابة وحيدة، لم يجد لها يدا، حاول أن يتعرّف على هويتها، لكنه فشل في محاولته الأولى، ولم يهتم بها ؛ بعد أن تأكد من أن سبّابتي الرجل المدهوس تحت السيارة لم تنفصل عن الجثـة، سـحب جثـة الـرجل الميت من رجلـه اليمنـى، أبعده عن اللائحة التي كتب عليها «موقف خاص لكبار الشخصيات»، غادر الموقف، شهدت السبابة على ما فعل بالرجل الميت الذي لا يملك إلا قهوة وتمرا وذبابتين تغادرانه بين الحين والآخر، اللـذان لا يـجيـدان لـغـة الضـاد، وجـدا فـرصـة للتـدخين، تدلت سماعتاهما وربطتا العنق من رقبتين سمراوين، ثرثرا بلغة لا تجيدها السبابة، لكنها كتبت «للأطباء فقط التدخين ممنوع».

تنفرد السبابة بدخول المستشفى في غير أوقات الزيارة الرسمية، ويحق لها أن تصطحب ما ترغب به من مأكولات ومشروبات، في لحظة وحدتها التفتت يمنة، ويسرة، ولم تر أحدا، في نفس خط سيرها تقدمت خطوات، فجأة سمعت خطوات مشي تقترب منها، انتظرت فإذا بإبهام وسيم يمشي وحيدا دون يد، تقرّبت منه حتى عشقها، تجولا في أجنحة المستشفى، دخلا للمقهى ، صرخ كل الذين رأوا ولأول مرة في حياتهم سبابة وإبهاما دون يد، بعد أن مات بعض مرتادي المقهى ؛ خرجا مسرعين وتواريا عن أعين الذين لم يموتوا بعد، راق لهما أن يختليا في غرفة خاصة،، وناما في سرير بلون الكفن، استيقظت السبابة وحيدة، بعد أن قضى الإبهام حاجته، هرب، شكت أمرها لله، كان قد وعدها بالحب والإخلاص لكنه هرب هذه المرّة دون أن تتأكد من نوع الخاتم في الإبهام، خرج مرضى المستشفى وأطباؤهم، قادتهم رائحة الرجل الميّت إلى مكان جثته، وجدوا جثة وحيدة ملقاة خلف مبنى الطوارئ، تلذذت الحشرات والديدان بجثة الرجل الميّت، بكل ما آتى الله العقول من بداهة حاولوا التعرّف على هويّة الرجل، لكنهم فشلوا، لم يتواصل التحقيق في معرفة سبب وفاة الرجل ! ولماذا لم يدفن بعد أن مات، أو قتل ؟ انتصبت سبابة وحيدة في أنفه، وظلت تنفخ «وص، وص، وص».

واصل الرجل السبعيني تأملاته في صوت امرأته التي تشبهه في العمر، لم يعد يرى وجهها، سمعها تسبح بسبابتها على قطع الأنترلوك التي افترشتها في صباح أول يوم من يناير الماضي.

★ قاص من سلطنة عُمان .

توفيق فائزي ★

البعث

لم تنته الحرب إلا بعد أن أهلك الجنس البشري ولم تستطع بطن أنثى حمل المزيد من الأجنة، لم يبق من الفريقين اللذين تقاتلا حتى الموت إلا رجلان رجل من كل فريق، كانا في لحظات الاحتضار. وخلت الأرض من الناس. في انتظار الموت صار العدوان ينتظران غياب الإنسان من الوجود، كان شعورا قويا ولم يبال كلاهما بما كان يستفزه لحرب عدوه، فأي جدوى من أن يتقاتلا من أجل أفكار بائسة أدت بالإنسانية إلى الهلاك. وفي مرأى أحدهما للآخر لم يكن الحنين إلا إلى الوجه الإنساني وهو يهجر الأرض إلى الأبد. سيعود وحوش الزمن الغابر ليعمروا الأرض، لن تبكي السماء ولن تبالي بالأنفاس الأخيرة لآخر رجل يهلك. لم تكن الديار والعمران: طواحين الهواء، وآلات الصناعة بأشكالها الغريبة سوى رسوم بلا معنى، ومن يطل على المدن البهية– ومن يطل عليها؟– يضحك من جثث أهلها وهياكل عظامهم، يضحك وقد يبكي بكاء حسرة لا حسرة أعمق منها.

لما بلغت الوحشة بالعدوين مبلغها لم يصبرا على الكلام. وبدأ صوتهما يقع من أنفسهما موقعا أي موقع، فهدوء الموت وأصوات الرياح وهي تعبث بما تركته الإنسانية وراءها، جعل من صوتهما روح المكان ولكنها روح تعيسة ويائسة. يتخلل كلامهما البكاء الصادق والنواح الممزق. حق لهما أن يبكيا وأن ينوحا فلا نساء بقيت لتنوح ولتبكي. قال أحدهما مخاطبا: «لك يا عدوي شرف البقاء إلى هذا الزمان، ولك شرف توديع الإنسان من الأرض، تخيل يا عدوي ويا رفيقي في هذه اللحظات العالم دونك أو دوني، دون الإنسان. من يطل على العالم وهو خال من وجوهنا؟، ليتنا تركنا وراءنا من يعمر الأرض في سلام! كم من الزمان ستظل هذه الأرض دون أن ينطق إنسان؟ وهل سيبقى زمان بعدنا؟ سأصمت قريبا يا رفيقي كي تسمع غيابي» لم يلبث إلا قليلا وصمت إلى الأبد، وشد الحنين الآخر ليسمع الصوت الإنساني من جديد فبدأ الكلام وقص قصة الإنسانية على نفسه دون أن يغادر دقيقة من دقائقها. احتفظ بما قاله في آلة تحفظ الأصوات، واطمأن أخيرا إلى أن الآلة ستردد بعد هلاكه صوته.

رجعت الأرض إلى عزلتها، وعاد الصمت لا يكسره سوى أصوات الوحوش التي تمر لا تبالي بأشلاء الجثث وبقايا الآثار المدهشة.

مرت ملايين السنين لم يعد فيها الإنسان سوى ذكرى باهتة وغطت رمال الجنوب وثلوج الشمال ما تركه الإنسان خلفه من عمران شاهق.

إلا أن وعدا كان ما زال ينتظر التحقق، وعد بالعودة، من أجل ذلك فتحت أبواب السماء، وأحدث ذلك صوتا ينذر بحدث لم تعهده الأرض وهي التي انتظرت طويلا وسئمت عزلتها، كانت السماء قد ملئت بكائنات لها وجوه تشبه وجوه البشر إلا أنها أكثر لطفا وإشراقا. بدأت تبحث عن البقايا في أعماق الصحاري وفي عمق جبال الجليد، تبحث عنها، لتخرج مما تبقى من الرفات الى الحياة من جديد، لتبعث الإنسان من جديد.

في عالمنا

استغربتُ: عالم الأرض ليس مدهشا، في عالمنا نحن، الناطقين ليسوا جنسا واحدا، بل أجناسا كثيرة، كلهم يتعايشون. أعلم أن ساكنة الأرض بقوة التخيل لا غير يتوهمون كائنات ناطقة أعلى ذكاء منهم. نحن نعايش هؤلاء حقا ولا نتوهمهم. ليسوا ملائكة ولا

★ قاص من المغرب .

جنا. إنها كائنات ناطقة تعيش منفصلة عنا، ولكن يمكن وصلها متى أريد ذلك.
أعاني من مشكل نفسي ولو أخبرت أحدا من الناطقين البشر لما تحمل ما أقصه وأنا لا أتحمل إخباره بذلك.
الحل هو أن أزور ناطقا من تلك الكائنات. سيلقي سمعه إلي وسيخبرني بالحل، وقد يكون الحل هو أن أقص بلا حرج ما أعانيه.
سأزوره غدا أو بعد غد، لا يهمني، فأنا سعيد لأن كائنات ناطقة لا تؤذي بالنميمة، ستسمع كلامي وسأطمئن إلى أنها لن تنقل ما ستسمعه كالبشر فهم يعذبهم الاحتفاظ بالسر. تلك الكائنات آبار مظلمة، واسعد أن ما تسره إليهم محفوظ.
هي كائنات ناطقة لكنها طيبة.

تزابن

في طريق الرجوع إلى منزله أبصر في الحي أناسا جالسين على كراسي، قيل له إن أبا عبد الرحمن توفي في الخارج، وأبصر عبد الرحمن بعيدا متكئا حزينا.
جلس الجالسون لتلقي التعازي، مرتبكا كان حين بدأ يعزيهم، فبدل أن يدعو الله بتعظيم الأجر قال ((عيدكم مبارك))، فقد صادف يوم وفاة أبي عبد الرحمن يوم العيد، فاختلط العيد في ذهنه بالموت ودعاء مباركة العيد في لسانه بدعاء العزاء.
لم يكن يعرف أبا عبد الرحمن ولا عبد الرحمن إلا معرفة ملتبسة فكان يعزي ولا يعرف أقرباء الفقيد ولكنه تأمل عيون الجالسين فمن منها احمر بالدموع، ضاعف له المواساة. ارتبك حقا واختلط الأمر عليه يدعو ببركة العيد بدل أن يعزي في وفاة الفقيد.
ما لبث أن بلغ موكب الجنازة، كيف ؟ لا أدري، فقد فاض زقاق من أزقة الحي بالناس، ولم يمتلئ زقاق واحد بل سالت سيول من الناس والمواكب من كل الأزقة ولم يكن نعش واحد محمولا على الأكتاف، بل أربعة نعوش، كل نعش يكلل الموكب متوسطا إياه كتوسط أكوام التبن الحقول.
ما كان بعيدا صار قريبا، وما لبث أن جرفه السيل فصار وسط المواكب، وما كان متفرقا تجمع فازدحم الناس وتدافعوا، لم يكن أمرا عارضا، فها هو يبصر أحدهم يزبن الآخر عمدا زبنا قويا حتى ارتطم المزبون برجل آخر وهذا بآخر، وكان كلما دفع أحدهم يرتمي بآخر فينتقم المدفوع من الدافع فيدفعه على آخر، وكان من يبتدئ زبن الآخرين سواء من حاذاه أو من تقدمه ولم يفسح له مكانا للمسير، أكثر ممن يرد على دفعه.
تحولت المواكب إلى مسرح للتزابن، وتنافس الناس فقوي الدفع وطال الارتماء، واستشاط الغيظ ونسي الناس النعوش والموت.
استمر التزابن حتى لقيت المواكب فسحة حين انتهت إلى شارع أكبر من جميع الأزقة الضيقة، فخف الدفع، ولم تتعد الدفعات إلى أخرى. وحين ولج الجميع المقبرة تمزقوا وصار فتاتهم ملح المقابر. سلك الطريق إلى نعش أبي عبد الرحمن، وحضر الدفن، ولما انتهى الجميع من توديع موتاهم تتبع الجميع صوت رجل غليظ يعظهم، فتحوموا حوله. كان يحثهم على الاعتبار ودعاهم إلى الوحدة وعدم التزابن في الجنائز، ولما انتهى، تصافح الناس وتعانقوا : أهل الموتى والآخرون، وعفا بعضهم بعض وغفر المدفوعون للدافعين.
ما لبث أن نزل الظلام فخرج مع الآخرين من باب المقبرة وازدحم الناس ثانية إلا أنهم تدافعوا في رفق.
في طريق الرجوع إلى الدار ناداه من كان يركب سيارة مرت تحاذيه، ركب، وجد عبد الرحمن. حين لاحت له منازل الحي ثانية، استعد لشكره كي يكسر صمت الطريق الطويل.

حلم

كيف يحلم الإنسان أنه يقرأ شهادة وفاته؟ شهادة وفاة توفيق فائزي مع ما في الشهادة من تفاصيل الوفاة وتاريخه، وهل يحلم الإنسان نفسه يقرأ شهادة وفاته؟ نعم وهذا ما حدث فعلا في حلم يوم ٢٠٠٣/٢/٥.

مقاطع لرجل يريد أن ينام !

هـــلال البـــادي★

إلى مي : في الرحيل الكبير أحبك أكثر

فجرا، قبيل «الله أكبر» :

لم تغمض عينيك بعد، ولا وضعت رأسك إلى يمينك وتوسدت حلمك ونمت!

تريد أن تنام لكنك لا تستطيع.. رأسك كجرة مثقلة بالماء، توشك أن تسقطها فتنكسر! تبحلق الآن في اللاشيء، في الظلمة، في الخط الفاصل بين الأبيض والأسود من الفجر! وصور تتداخل في ذاكرتك الوهنة..

صور عديدة،

صور مليئة بك،

بانهزاماتك المتكررة..

انهزاماتك.. هذه التي تقض عليك مضجعك، وتسلبك تلك اللحظة الجميلة من النوم أو من النسيان.. تلقي بك في أحضان الصحو المقيت ساعة الفجر لتتذكر حبيبة طار طيفها كالحمام وما عاد! حبيبة قالت لك ذات بداية «إحساس قاس : أن تمتد يداك في الفراغ فتعود بلا شيء..»..

وها أنت تطارد طيفها كي تعود، تمد يديك في الفراغ فلا تجد غيره وحده يعربد ولا تعود بشيء أبدا.. وسفرك لا ينتهي ولا يتوقف عند محطة.. تظل مسافرا في الفراغ باحثا عنها حيث لا حد للفراغ، ولا أبعاد يمكن أن تلامسها هناك لضياعك!!

وهي، صور مجنونة تتلاحق.. صور مليئة بأسباب اندحارك من جديد، هزيمتك العظيمة التي لم تعد تتوقف عند حد.. صور تحاول التقاطها كي لا تغيب.. صورها التي طارت في فضاء الغياب.. وكلما غامت الصورة ؛ أيقنت بحدسك السيئ أنك تفقد وجهك، وما تحمله الآن ليس سوى بداية زيف!

من الخارج ينقل لك شباك غرفتك المجاور لروحك احتكاكات آخر الليل على الإسفلت.. سيارات مخمورة تعب الطرقات الآن، ويستهوي أصحابها أن يحرقوا إطاراتها في الإسفلت كما يطفئ المدخن، بلذة، سيجارته في منفضة السجائر!

ولكأن ذاكرتك الآن إسفلت..

كأنها شارع يلاقي حتفه بفعل الاحتكاك..

★ قاص من سلطنة عمان .

أي قدر هذا الذي يشكل حكايتك بالخسارة والانهزام؟ أي حكاية هذه التي يجب أن تكون فيها كديك منتف الريش؟ أي خيبة هذه التي لابد أن تغنيك وتغنيها؟ أي نشيد هذا الملزم بأن تكتب تفاصيل انهزامه؟..

لست بطلا..

لا فارسا ولا صنديدا ولا شهيدا..

نعم.. لست سوى أنت المنهزم منذ رحيق الولادة الأولى، منذ أن جاءت بك أمك إلى هذه الدنيا في سبتمبر كئيب، تكتشف الآن أنه أسوأ الشهور في العالم!!

ربما لأنه بداية الخريف!

تولد في لحظة التساقط، لحظة الاصفرار.. ولذلك تعاستك مزمنة!!

هل ينبغي الآن أن تصدق رسالة صديق «ستعيش متشردا ما دمت تحترف الألم»؟! لكنك لم تحترف ألما، ربما هو من اختارك..

وهذا هو السر..

أنك متشرد، والمشردون شاعت حكاياتهم أن ينالوا وافرا متميزا من الأحزان والانهزامات.. ولأنك متشرد أبدا، فقد احترفت الألم!!

المرآة في السادسة صباحا :

لا تظن أني أعكس وجهك..

أنا أعكس خطيئة والديك عندما أتيا بك إلى الدنيا!! لكنهما لا يعلمان ما يخبئوه القدر، ولذلك فرحا بك.. رغم أن والدتك كانت تعاني بلاء حملك، ورغم أن مدتك في أحشائها قد زادت عن الحد المفترض، ورغم أنك جئت للدنيا دون أن تشرف على مجيئك الصعب قابلة أو ممرضة!!

ولذا دعنا نكن متفقين بأني لا أعكس وجهك..

لا تحدق فيه كثيرا، لأن العينين لن تكشفا لك سوى مزيد من التعاسة، ثم إنك مصاب بانحراف في قرنيتي عينيك ولذلك لا ترى جيدا، إلا من خلال منظار طبي!!

لن تكتشف سوى تعاسة وأحزان معربدة..

لن تكتشف سوى أنك وهذه التعاسة صنوان، وأن وجهك والحزن كسطر عالق في ورقة بيضاء! لن تكتشف سوى مزيد

من العذاب الذي أقرته عيناها ذات رحيل مفجع! عيناها اللتان تراهما الآن من خلالي، وتحاول أن تلامسهما لكنك لا تستطيع أن تصل إليهما، ولا أن ترى عينيك!

ولذا فأنا لا أكشف إلا تعاسة مغرقة في القرف! والماء الذي تهيله الآن على ما تعتقده وجها لك، كما يهال التراب على جثة لم تكفن بعد، لن يفلح في أن يخلصك من تعاستك / وجهك في المرآة!

الماء، يا سيدي العزيز، عدو خطير لك.. لأنه سيغسل الشوائب، ويجعل الرؤية سليمة وواضحة.. ساعتها ستتجلى كل فصول التعاسة التي تهرب منها ولا تستطيع إلا أن تلاصقها كجلدك!

ولا الصابون أيضا..

ولا موسى الحلاقة سيفلحان في خلاصك.. هما الآخران عدوان لك!!

في السيارة على الطريق عند السابعة وعشر دقائق :

كل شيء..

كل شيء يذكر بك يا مي.. ليست رسائلك التي أخفيتها بعيدا عن نفسي، ولا صوتك الذي أوغل في ذاكرتي، ولا صورا لحياة عشتها في قِصَرٍ معك، هي وحدها ما يمكنه أن يذكرني بك.. لكأني لا أريد نسيانك، وأنا لا أريد!! كيف ينسى المرء نفسه!! كيف يتسنى له أن يتغافل عن روحه؟ كيف..

كل شيء..

كل شيء يذكر بك..

مجرد أن أنظر في المرآة في عينيَّ أراك.. لم تعد عيني، صارت عينيك.. مجرد أن أفتح المذياع أو أستمع إلى أغنية أتذكرك.. كاظم، مارسيل، فيروز، ماجدة.. آه يا ماجدة.. كم غنت «عيناك ليال صيفية ورؤى وقصائد وردية «وكم كنت عذبة الصوت يا مي! كانت تقول : عيناك يا حبيبي بحران من ألق.. وأنا أصبحت بعدك لا أرى بوضوح، حتى الماء ما عاد يغسل عني غبار هذه الحياة، فكيف يمكن أن أرى وأنا لا أملك قدرة النظر إلا من خلال زجاج؟!!

حتى أن أنظر الآن في الشارع الممتد المملوء زحاما يذكرني بك.. كانت تقول «لا تنظر كثيرا للشوارع، فمن ستراهن هناك لسن إلا بنات شوارع!!.. «وتضغط أكثر على» شوارع «...غيورة حتى من الشارع الأسود.. يا وجعا يمتد كل حين في خاصرتي.. كهذا الزحام الذي يحاصرني الآن بعد ليلة مسهدة.. ما هن إلا بنات شوارع يخرجن الآن يلتقطن أنفاسهن المتعبة من ليلة مملوءة بالقيح! ما هن إلا وجع يثقل كاهلي عندما أدرك أن ثمة جوعاً عربد في الداخل، فأحالهن إلى الشارع!!

الشارع الذي يزدحم الآن بالناعسين، بالفاترين، بأولئك الذين تحكي وجوههم قصصا لا تنتهي من الألم والضياع، الذاهبين إلى اعتيادية الوجع الصباحي كل يوم، المتخمين باضطرابات الحياة المملة!!

وهم أيضا، جميعا، يذكرونني بك..

وجوههم المشتعلة بالغياب تذكرني بك يا مي..

حتى عندما يُسقط المذياع لهيبه الصاعق كل صباح أتذكرك، عندما يعلن عن حصيلة جديدة من اليتامى والموؤدين، عن جنود سقطوا، وآخرين انهزموا.. عن مخططات واتفاقيات ومظاهرات.. عن نفط منهوب، ولصوص، وحكومات، وأسواق ووو.. أتذكرك..

«ألسنا جبناء..» هكذا تساءلت، ذات مساء متقيح، بسخرية العارف لذلك الأمر.. لذلك افتر ثغرها عن ابتسامة حزينة، ثم رتلت «فهنا يبكي على بعضيَ بعضي!!»..

عالم خائن، مليء بالوجوم.. قتلى.. دماء.. انهيارات.. حروب.. بغداد سقطت ولم يعد ثمة أمل لجريح في أن يمتطي صهوة حصانه الضائع!! وما لجرح بميت إيلام..

ماذا أيضا اليوم؟

وأنا الآن أمضي في فضاء ضائع.. أقتات وقتي ببلاهة الضعفاء.. أنتظر هذه الإشارة الحمراء أن تنطفئ كي تعلن أختها الخضراء السماح لي بمواصلة العذاب، ما زلت أتذكرك! ما بين رسالتها الأولى «للقائنا بوح الأماني الغائبة» ورسالتها الأخيرة «صعب أن نلتقي، هكذا شاؤوا، ولذلك لابد أن نرحل» ثمة رحلة جميلة من الحب الذي لا يتكرر، وثمة أحزان كتبناها قبيل الرحيل.. ألا تعسا للقبيلة التي حاصرت لقاءنا.. تبا للخذلان الذي شكل صورتنا الجبانة.. تبا لهذا العالم المقيت الذي أخذك مني يا مي!!

على طاولة في مقهى صغير مع صديق يثرثر:

كانت فاتنة، فاتنة ومغرية حتى آخر نقطة.. ولم أشبع.. ظننت أنني سأظل عطشا للأبد..

صدقني، هذه تختلف عن كل واحدة التقيتها.. لا تسخر مني، هذه المرة أقول كلاما جادا.. إنها ليست واحدة من اللائي لا يهمهن سوى بضعة ريالات تأخذها بعد جدل عقيم!! ليست كذلك.. إنها المتعة بذاتها!! هل جربت المتعة يا صاحبي؟.. لا

تـقـل لي عـزيـزة أو أمـل أو سـوسـن.. كـلـهـن جـمـيـلات وكـلـهـن ممتعات، ولكن عواطف هذه تنسيك الدنيا بما فيها، تبحر بك إلى أقاص بعيدة، إلى الغيوم.. إنك ستطير لو جربت الهوى معها.. ستنسى هذا العالم القلق.. ربما لن تراودك أحلام مـتـيـبسـة، أو كـوابـيـس نـاريـة.. لـن تـرى في مـنـامك أنك في صحراء، وأن الأرض تشتعل.. ستنسى العالم الذي يحترق.. ستنسى الخيانة التي تحاصرك، والضعف الذي يغتالك كل يوم.. ربما صرت قويا بعدها.. ربما رأيت أنك شهريار في ممرات ألـف لـيـلـة ولـيـلـة تمرح بصخب الأيـام الحلوة التي مضت!!

لا تقل لي كعادتك الذميمة : ماذا تركت لزوجة المستقبل؟ هذه الزوجة التي لا أعلم متى ستأتي، ولذلك لن أنتظرها.. لست مغفلا.. الفتيات يردن الكثير، وبقدر عطائك سيهبنك الحيـاة.. ثـم لـتـعـتـبرني أقدم خدمـة إنـسـانـيـة.. هـن لا يـجـدن حياتهن، وأنا أبحث عن متعتي! متعادلون.. كل يحقق رغبة الآخر!!

تحسبني الآن عبثيا.. لا، أنت تدرك تماما أني لست كذلك.. اشرب شايك قبل أن يبرد، وتأكد أنني لست كذلك.. أتذكر زوينـة.. زوينـة زمـيـلـة الـدراسـة؟ أتـذكـرهـا؟ لا أعـتـقـد أنك نسيتها.. الآن قد حلت مشاكلها الكثيرة.. تزوجت قبل أسابيع ـ وقد أهديتها باقة ورد للرحيل ـ هـه، عندما مارسنا رغبتنا قلتَ بعدما أخبرتك «كيف تستطيع أن تواصل حياتها؟» الآن أتذكر ما قلته، وأقول : الفقر في بعض الأحيان ميزة! ماذا يملك أبوها المريض بالسكر غير الفقر؟ وأخوتها صغار، وما من أحد ليرفع الفقر سوى ضمان حكومي بسيط لا يكفي شراء الأدوية الضرورية!!

لكنها استطاعت أن تكسب المال، وتأتي بالعلاج، وتشتري هاتفا متنقلا، وحاسبا لأخوتها، وتغير ستائر البيت كما تقول.. والجميع لم ينبس ببنت كلمة.. أما كيف جاء الزوج، فلا تسألني أنا!! وقد قالت بأنه رجل غني ومهم أيضا.. ربما لجأت إليها فيما بعد كي أحقق ما أريد..

هـه.. لماذا وقفت؟ إلى أين تريد أن تذهب؟ لم تكمل شايك! أغضبت؟ لم أخبرك بعد عن أفعالها معي ليلة أمس.. أرجوك اقعد.. سأخبرك ماذا قالت.. سأخبرك أنها ليست عادية، ولا متسولة.. ليست كأي واحدة.. ستخال أن كلامها شعر تبحر فيه!! ثم إنها تعرفك! استرح واشرب شايك وسأخبرك ما قالت عنك! أعرف أنك محزون، وما قالته سيبهجك.. هل تريدها كي تنسى؟ تعال لا تذهب.. دع عنك أحزانك الآن ؛ واسمعني.. سأعرفك على عواطف.. فقط تعال لأكمل لك بقية الحديث..

شايك، ألن تكمل شايك!!

مساء قبيل أن ينطفئ المصباح :

جـاهـد نـفـسـه ألا يـفـتـح جـهـاز حـاسـبـه الشـخـصـي.. ارتشف الثمالة الأخيرة من كوب شايه الثالث.. كان مارسيل يشدو بهدوء :

«أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي
ولمسة أمي....»

تذكر والدته المريضة في البلد، تذكر أباه الذي يظن أنه الآن ينهك نفسه في العمل.. زفر.. عاد والتفت إلى الجهاز من جديد.. أغمض عينيه وانساب مع صوت مارسيل :

«خذيني، إذا عدت يوماً
وشاحاً لهدبُك
وغطي عظامي بعشب
تعمد من طهر كعبك
وشدي وثاقي.. بخصلة شعر
بخيط يلوح في ذيل ثوبك»

أعاد فتح عينيه.. كان الضوء قلقا! تأفف عندما تذكر أنه كان لابد أن يخبر صاحب البناية للقيام بإصلاح مصابيح الإضاءة الضعيفة.. تأفف مجددا عندما تذكر قائمة الأعمال الـتـي لم يقم بـهـا : الفواتير، سلة المهملات، كتابة تقرير لرئيس قسمه في العمل عن المهمة التي لم يقم بها، الاعتذار لصديقه عن تركه وحيدا دون كلمة اعتذار أو انسحاب، ملابسه المتسخة التي تراكمت ولم يقم بإرسالها للغسيل... ضحك في سره عندما تذكر أنه كان لابد أن يتزوج.. عندها فتح الجهاز.. توقف مارسيل عن شدوه.. المسجلة عطبت من جديد.. عقد حاجبيه سخطا.. «آلات غبية، أجهزة عقيمة بلا فائدة!!»..

فتح بريده الإلكتروني، وكتب على سطور الشاشة اللامعة :

«مي.. أينما كنت الآن.. أنا أحب....»

وانطفأت الشاشة فجأة.. انطفأ الضوء كاملا، وساد السواد الأمكنة..

* * *

وهذه الليلة أيضا لن تنام!!

الخائنة

مـــازن حـــبيب★

لقد صدقتها. فشعري أنا بني طويل، وعيوني مثل لون العسل، وأنا «حبُوب».

لقد قالت إنها ستتزوجني حين أكبر بعد عدة سنوات، وأنا صدقتها. كانت تريني شعرها، وتقول إنه ليس ناعماً وإنَّ شعري ناعم، وهي تحبه. ولذلك، فقد وعدتُ نفسي أن أكبر بسرعة، وأن أذهب إلى المدرسة كل يوم لأتعلم وأستطيع الزواج منها فهي ستنتظرني.

أتى ذلك اليوم الذي أحضرتْ لي بدلة بيضاء وباقة من الزهور لتطلب مني أن أحملها في يوم عرسها القريب من أحد الذين لا أعرفهم. تفاجأت من ذلك، وحسبتها تمازحني كعادتها في البداية، ففي بعض الأحيان يقول الكبار كلاماً، ويبدو لي مخيفاً فأصدق ومن ثم يضحكون علي. لا أستطيع التفريق بين الجد والهزل في أحيان كثيرة معهم، لكن الأمر كان حقيقياً هنا حين رأيتُ عمالاً يجلبون أخشاب «الكوشة» لحفلة العرس. كان أملي الأخير أن ما قالته لي في البداية قد يكون صدقاً، وإنها تريد أن تفاجئني بعرضها أن أحمل الزهور. كنتُ على أمل أن تقول لي لقد كنتُ أمزح، فأنتَ من سيتزوجني. لكن كان الحديث عن هذا الشخص طوال الوقت، وعرفتُ أنه يعمل طيارًا في الجو.

لا أستطيع أن أصدق ما يجري الليلة. فأنا أحبها وهي جميلة، وهي علمتني العد بالإنجليزية إلى العشرين، وهي كانت تساعدني في درس الحساب بعد العصر، وهي التي كانت تشاورني إن أردتُ إبقاء المصباح مفتوحاً في الليل حين أنام معها. لقد نمنا كثيراً معاً وكانت تقص علي الحكايات المُسلّية قبل النوم، وتجيب على كل سؤال اسأله.

لبستُ الثوب، ولم أذهب إلى حفلة النساء حيث النقود الكثيرة تُنثر، وأصررتُ منذ البداية على الذهاب إلى حفل الرجال. لقد كانت تستعطفني قبل يومين كي أحمل الباقة وألبس البدلة البيضاء وأمشي مع سعاد التي كانت بعمري أمامهما حين يمشيان باتجاه الكعكة بعد دخوله عليها؛ فأنا أجمل الصبية الموجودين هناك وسعاد أجمل الصبايا. لكني رفضتُ ثم ندمتُ وأقسمتُ أنني سأفعل أي شيء تريده إذا طلبتْ مني بالأمس أو حتى اليوم، لكنَّ أحداً لم يطلب مني ذلك مرة أخرى.

حين تقدَمتُ مع أبي وأخوتي للسلام والمباركة على العريس، انصدمتُ بما رأيت. لقد كان الرّجل طويلاً. وكان شعره قصيراً أسود، وعيونه ليست مثل عيوني، وهو ليس «حبّوبا» إذ لم يكن ينظر إليَّ في الأسفل حينما صافحته وقلت له: «مبروك». كانت حركاته ونظراته غير طبيعية طوال الوقت. أتاني شعور عنيف لأرجع إليه وأقول له إنني أحببتها قبله بكثير–وهو لم يرها بعد– ولا ينبغي عليه أن يأخذها ويتزوجها عني، ولكن لم أستطع أن أفعل ذلك أمام الجميع، وأمام أبي.

لا أستطيع أن أفهم ما يحدث. فأنا أجمل منه، وأنا عرفتها قبله، وأنا من كانت تحبني وتخبرني بذلك. لماذا تفعل بي ذلك؟

★ قاص من سلطنة عُمان.

حافلة النوم

أحمد محمد الرحبي*

ما زال الخبز والبيض في جوفه، ساخنين، وهذا يعني أن البكتيريا التي خرجت مع عطسه، ربما ماتت!.

التهمت الفطيرة وشربت عليها عصيرا حلوا ثم نقدت العامل الآسيوي حقه، فأخذه مني وهو منشغل بدعك أنفه المريض.

خرجت إلى الشارع وقطعت عشرين مترا حتى محطة الحافلات. حرارة الجو لا تقل عن سبعة وأربعين درجة وأنا واقف منذ ثلاث دقائق بانتظار الحافلة، وأتمنى من الله أن يعجل مجيئها.. فجاءت بعد ثلاثين ثانية أخرى. حافلة من نوع ميني باص. سحبت الباب إلى الخلف وارتقيت إلى الداخل: «يا رحيم..» ثم توجهت إلى كرسي في الصف الأخير دون أن أغلق الباب ورائي. تعودت أن أتجاهل ذلك في الفترة الأخيرة، تاركا شأنه للجالس بجواره. كان الصف أمامي خاويا. وما بعده أيضا. أما الرابع، خلف السائق وتحت جهاز التكييف مباشرة، فقد برزت منه ثلاثة رؤوس بأحجام متفاوتة: إثنان منها بالعمامات العملاقة المعقوفة للهنود السيخ وواحد بالعمامة العمانية، المصنوعة هي الأخرى في الهند.

راودني خدر خفيف من رؤية رياح المكيف وهي تهب على الرؤوس الثلاثة فتملؤها بالنعاس وتطوح بها: تتصادم عمامتي السيخ ثم تنفرج الفجوة بينهما ثانية، بينما كان حظ العماني أوفر، عندما أسند رأسه على زجاج النافذة. ولولا هدير المحرك، ولسعات الشمس التي ظلت تبحث عن منفذ إلى داخل الحافلة، لما حال شيء بيني وبين حفرة النوم.

توقفت الحافلة فاستقامت الرؤوس وتوجهت الأبصار لاستقبال الراكب الجديد. إمرأة عمانية سمينة. العرق يسيل في وجهها المنتفخ وفي رأسها وعلى الملابس الكثيرة عليها، وكانت تبدو كمن نجا للتو من غرق محتوم. صعدت إلى الداخل مستندة بيدها على حافة الباب وباليد الأخرى خلف كتف السيخ، وقد جعلني لهاثها، ألهث أنا الآخر وأندم على أنني لم أشتر زجاجة ماء من الكافتيريا.

طلبت من السيخ أن ينتقل إلى الكرسي الخلفي، وعندما أجابها بوجه حائر، أفهمته بخبطة على كتفه، ثم: «يالله..» وجلست. أما الهندي السيخ، فاستدار إلى الخلف دون أثر للإهانة.. أو ربما لم يهتم بها، لا سيما وأنه سينعم بإسناد رأسه الثقيل على النافذة.

سارت الحافلة بطيئا، كما لو أن تذمرا أصابها من قسوة الجو! وبعد ثوان، بدأ رأس العجوز بتلك الحركة الغريبة، وأخذ ينوس وهو يصطدم بالعوارض اللامرئية في النوم. في حين قاوم جارها السيخ النعاس خشية أن يصدمها بعمامته. إلا أن مقاومته لم تصمد طويلا، فتراخت عضلة عنقه وبدأت العمامة العملاقة تتهادى في بحر النعاس. وعلى العكس عما كان يفعله مع مواطنه، وجد ألفة مع جارته العجوز، فاتصل رأساهما وغطا في نوم عميق.

* * *

انحرفت الحافلة بحركة حماسية، فاشتدت العروق في الرقاب واستقامت الرؤوس، فيما اعتلى الوجوه وجوم جامد بعد أن غادرتها دعة النوم. تلفت العماني إلى الخلف ليرمق الركاب الجدد بنظرة آلية ثم أعاد رأسه إلى النافذة.

كان هناك رزق وفير بانتظار السائق، حيث تدافعت زمرة كبيرة من الركاب إلى الباب، فغاص من غاص منهم إلى الجوف البارد، بينما وقف البقية بشيء من العناد وعدم الرضى، غير مصدقين بأنهم سيقفون دقائق أخرى تحت الشمس. تطاولت أعناقهم داخل فجوة الباب والنوافذ وهم يبحثون عن مكان فارغ. ولم يتركوا الباب حتى نهرهم السائق ملوحا بيده؛ حينها فقط، ابتعدوا بعيدا خلفنا، وانصهروا في لهيب الضوء حتى لم يبق منهم أثر.

اثنان من الباكستان بلا شيء على الرأس، واثنان عمانيان يعتمران الـ«كمة» الزنجبارية، وأفغانيان.. ربما! بقبعتيهما المزركشتين، ثم هندي آخر بجواري وعماني آخر بجواره، أولئك هم من وجد مكانا في الحافلة، والذين سيجعلونها تسير بلا توقف حتى المحطة الأخيرة.

شعرت بجسدي ينكمش ويغوص إلى الأسفل حتى انحشر في أعمق زاوية. ولم أكن الوحيد من شعر بذلك، فكل الركاب، ومعهم السائق، كانوا يعصرون أجسادهم وينكمشون في دواخلهم.. مادام ليس ثمة مفر من رائحة الأجساد المتحدة. رائحة استقرت في جوف الحلق وتشبثت به حد الاختناق.

* * *

لم أعد أرى غابة الرؤوس المتمايلة أمامي، فقد انضممت معهم في رحلة النوم. أو لعلها إغماءة أخذتنا جميعا بعد أن كمشتنا الرائحة! ومر وقت طويل وأنا غائب. كنت ألهث وأسمع أنيناً يصعد من داخلي. وأنيناً بجواري ومن حولي. كانت أشياء باهتة تعبر مسرعة أمامي ثم لا تلبث أن تهوي في جوفي، فتقلصت أمعائي وخرجت منها الفطيرة والعصير الحلو وقد غدا طعمه مرا لا يطاق.

وبعد زمن لم يسعن حصره، سمعت من يقول لي بأن السائق استسلم للنوم فساق نفسه للهلاك، ومعه عدد وافر من الركاب. لم أسأل عن العدد الذي ساقه معه أو حتى عن أولئك الذين ظلوا يحملون رؤوسهم المنحنية.. ويستطعمون مرارة العيش.

* قاص من سلطنة عُمان.





«عراقي في باريس» لصموئيل شمعون
أعوام من الحلم والوهم في الطريق إلى هوليوود

فاضل العزاوي★

أعتقد أن ذلك كان في العام ١٩٩٢ عندما وصلتني مسودة نص لمراجعته للنشر في مجلة عربية كانت تصدر في المانيا. كان النص جزءا من رواية غير مكتملة بعنوان « حنين الي الزمن الانجليزي» لكاتب عراقي اسمه صموئيل شمعون. كنت اعرف الكثير من الكتاب العراقيين والعرب الذين أقرأ وأتابع أعمالهم، ولكن من يكون هذا الكاتب العراقي الذي يعيش في باريس ويكتب بهذه الطريقة المميزة؟

لم يكن موضوع نصه وحده مثيرا للانتباه وانما أيضا أسلوبه البسيط الذي تمتزج فيه الفطنة بالفكاهة. ولكن كان ثمة أمر آخر جعلني أشعر بالألفة تجاه قصته وهو التشابه بين مدينة الحبانية التي أمضى فيها الكاتب طفولته ومدينة طفولتي كركوك. كلتا المدينتين تتميزان بتنوعهما الثقافي واللغوي، حيث تقطنهما منذ قرون قوميات عدة تعيش معا في وئام.

كانت القصة التي قرأتها مكتوبة بطريقة بسيطة تستحوذ على ذهن القارىء وتثير مخيلته: صبي آشوري في العاشرة من عمره مع والده الأخرس الأطرش يعودان من الحانة في ساعة متأخرة من الليل. ثمة رابطة حقيقية تشد الأب المخمور الى ابنه، وهي رابطة لا تتجلى في لعبتهما الأثيرة «التبول وسط الطريق وهما يسيران» وإنما أيضا في الطريقة التي يتفاهمان بها بدون لغة.

يقدم لنا صموئيل شمعون في الجزء الخاص بحكايات طفولته عالما ضاجا بالعواطف والمسرات الصغيرة. الأسرة فقيرة مثل كل الأسر الأخرى، لكن لا أحد يتشكى من سوء حظه، الأب في بحث يكاد يكون مستمرا عن أي عمل ليعيل أسرته الكبيرة، ولكن بلا طائل، ومع ذلك لا يكف عن هيامه الجنوني بملكة بريطانيا، حيث نسمع الأم تقول ساخرة: «هذا الرجل مجنون، إنه واقع في حب امرأة لن تعينه حتى منظف مراحيض عندها».

إننا نشعر بالبؤس الاجتماعي في كل مكان الا انه بؤس صامت دائما، كما اننا نرى المشهد كله من خلال عيني طفل يعتقد أن العالم فيلم وأنه ليس سوى ممثل يؤدي دوره فيه. وبالطبع فان لهذا الفيلم مخرجا.

دليل صموئيل في غابة هذا العالم-الفيلم هو أستاذه قرياقوس. فمثلما قاد فرجيل في «الكوميديا الإلهية»، الشاعر دانتي عبر الجحيم الى الجنة وعلمه ما لم يعلم، يعلم قرياقوس الصبي سام عناوين كل الأفلام الأميركية ويوحي له بما سيدمغ حياته بالفانتازيا الى الأبد: الوصول الى هوليوود ليكون واحدا من نجومها.

ولكي يحقق حلمه هذا يستيقظ صموئيل ذات يوم مبكرا في الصباح، فيما يغط والده ووالدته واخوته الخمسة في النوم، حيث يتجه الى والدته ليبلغها أنه ذاهب بعيدا وأنها قد لا تراه ثانية.

- «الى أين أنت مسافر يا بني؟» تسأل الأم وهي بين اليقظة والنوم.

- «الى هوليوود.»

بعد خمسة وعشرين عاما من هذا الوداع سوف يلتقي صموئيل أمه ثانية، ليس في الحبانية وإنما في أميركا نفسها لتقول له: «أنظر، لقد

★ شاعر وكاتب من العراق يقيم في ألمانيا .

وصلت الى أميركا قبلك.» ثم تسأله: «أين كنت طوال كل هذه الأعوام يا بني؟»
ولكن الإبن الضال الذي كان قد بلغ نقطة اللاعودة منذ عهد طويل لا يجد ما يقوله فيظل صامتا. فلكي يروي قصة حياته، متذكرا تعاليم أستاذه قرياقوس، عليه أن يسجلها أولا كسيناريو ويشاهدها كفيلم. وهو ما لم يكن قد فعله بعد.

«عراقي في باريس» هو عنوان يذكرنا بالطبع بعنوان فيلم هوليوودي معروف، يمثل في الوقت ذاته الفيلم غير المنجز الذي طالما حلم به المؤلف، كنوع من التعويض في محاولة الوصول الى أرض أحلامه، ولو بوسائل نقل أخرى. الأمر يتعلق مرة أخرى بنبوءة قرياقوس: «سوف تكون ذات يوم ممثلا كبيرا في هوليوود يا سام!» في الكتاب كله ينظر صموئيل الى نفسه كبطل في فيلم، إذ يبدأ الكتاب بقصة رحلته الطويلة عبر العالم الكبير المجهول للوصول الى هوليوود الحبيبة، مثل اوديسيوس الذي شهد كل تقلبات الحياة في الطريق الى حبيبته بينيلوب، ومثله أيضا سوف يتيه صموئيل ويضل الطريق. سوف يعتقل في دمشق وبيروت وعمّان ويضرب ويحقق معه طيلة أيام، بلا سبب في الأغلب، دافعا ثمن براءته ونيته الطيبة. لكنه لا ينظر قط الى ما يحدث معه كتراجيديا، لا يبكي أبدا، بل ينظر الى قدره كنكتة، وعنده دائما، هو الشاب الماكر، حيله في الدفاع عن نفسه.

يتهم في بيروت بكونه مخبرا سوريا أرسل الى لبنان للتجسس على حزب الكتائب، لكنه يدافع عن نفسه فيما البندقية مصوبة الى رأسه: «انني أريد أن أنتج أفلاما! لست جاسوسا... لست مثلكم ومثل جماعتكم، كل ما تفعلونه هو القتل وتدخين سجائر جيتان.» لكنه يقع هنا بالذات في الفخ حين يسأله الرجل الذي يضربه عن «الموجة الجديدة» في السينما الفرنسية والتي لم يكن يعرف شيئا عنها لأن قرياقوس لم يشر اليها قط. لكن بطلنا لن يسلم بهزيمته أبدا فيأخذ بالصراخ، معددا أسماء نجوم هوليوود الواحد بعد الآخر. ثم حين يتوقف يصفه الرجل الذي كان يضربه ضاحكا بـ «كاوبوي»، فينجو من الموت.

«عراقي في باريس» ليس فقط رواية سيرة وإنما أيضا كتاب حكايات. يذكرنا شكل الكتاب بالطريقة العربية التقليدية في القص: ما من عقدة مركزية، ما من صراعات او مقاربات سايكولوجية من الشخصيات، فالراوي وهو صموئيل نفسه لا يتوقف عن رواية الحكاية بعد الأخرى، مثل شهرزاد ألف ليلة وليلة، فما يهم هنا هو مغامرات الرحلة وحدها. إننا لا نرى أبدا بطل رواية «عراقي في باريس» يجلس في زاوية ليتأمل وقائع حياته. فهو مسرع دائما وكأن العالم كله في انتظاره، يتنقل من هذا المقهى الى ذلك البار ومن ذلك البار الى مقهى آخر، آملا في العثور على صديق قد يدعوه الى كأس او قد يجد عنده المأوى ولو لليلة واحدة.
أمضى صموئيل أكثر من عشرة أعوام في شوارع باريس وتعلم كيف يظل على قيد الحياة. لقد وجد نفسه وسط الأفاقين، ومع ذلك لم يفقد ميله الأرستقراطي الى ما هو باذخ، فهو يعرف أجود أنواع الخمور الفرنسية ولا يدخن الا صنفا محددا من أغلى السيجائر. أما صداقاته فلا تقتصر على الكتاب العراقيين والعرب وحدهم وإنما تشمل أيضا نادلي الحانات وومسات شمال افريقيا وعمال المطاعم الأتراك. فلكي يضمن خبزه اليومي ونبيذه وسيجائره كان عليه أن يشاركهم حياتهم وغرامياتهم وجنونهم في أغلب الأحيان.
لا يستمد صموئيل شمعون معرفته من الكتب وإنما قبل كل شيء من الحياة، تلك الحياة التي جعله قرياقوس يراها كفيلم مثير مليء بالحب والفكاهة، بالرقة والإنسانية، بالأحلام والأوهام، فيلم يقدم نفسه الآن لنا على شكل رواية سيرة، جديرة بأن نقرأها بمتعة وإعجاب.

• • •

دينو

مقطع من «عراقي في باريس»

في اللحظة التي ذهبت لأنظر فيها الى نافذة شامل، وكانت ما تزال مظلمة، اشتعلت فجأة الأنوار في النافذة المجاورة. «دينو» هتفت في داخلي، ثم نظرت الى السماء السوداء وهرعت ضاغطا على زر الجرس الخاص بدينو في مدخل البناية..
«من»؟ جاء صوته عبر المايكروفون.
«دينو، هذا أنا، العراقي الضائع». هكذا كان يسميني احيانا.
«هاهاها. ززززززز» اختلطت ضحكته بصوت انفتاح الرتاج الكهربائي للباب الخارجي للمبنى.
كان دينو، وهو من أصول ايطالية، يعمل حارسا في احد الاندية الليلية في الحي الراقي «نويي سور سين»، وكان يعمل ايضا كمهرج في بعض المسارح الباريسية الصغيرة، حيث يقدم اسكيتشات ضاحكة يؤلفها بنفسه ويقوم بدور المهرج (كلاون). كان قد روى لي في السنة الماضية انه بينما كان يقوم بتقديم عرضه كمهرج في مهرجان فني في مدينة كاراكوفيا، فوجئ بعد انتهاء العرض بالكاتب الشهير امبرتو ايكو يزوره في غرفته ويقدم له التهنئة والاعجاب بعرضه. وقد أخبره امبرتو ايكو، انه شديد الولع بشخصية «المهرج»، وانه يحضر لكتاب عن هذا الموضوع يستند فيه على أعمال صديقه المخرج فيديريكو فيلليني، الذي يشاركه هو الآخر هذا الاعجاب بشخصية المهرج. وقال لي دينو، أن امبرتو ايكو، أبدى رغبته أن يلتقيا في المستقبل.
«هل تحدث معك بالايطالية»؟ سألته في حينها.
«طبعا. كان الأمر حميميا جدا».
رحب بي دينو بحرارة وقال لي فورا «يمكنك ان تغتسل ان شئت» فأخبرته بانني اغتسلت في الصباح في محطة أوسترليتز، فنظر اليّ غاضبا «يمكنك أن تأتي عندي أو عند شامل». ثم راح يصب لي كأسا من النبيذ «أنت تعرف أنني أحبك كثيرا» وبعد صمت اضاف مبتسما «لقد وصلت توا من روما. هل تعرف مع من كنت»؟
«مع امبرتو ايكو». أجبته بسرعة ضاحكا.

«بالضبط. من أخبرك»؟

«لقد حدست ذلك. هل نسيت أنك رويت لي قصة لقائكما في كاراكوفيا».

«آه. انت غريب جدا. تمتلك مخيلة قوية وذاكرة جبارة» ثم أخذ يهز رأسه قائلا«لا يجب ان تكون في الشارع. انت لا تستحق كل هذه الآلام». قالها بحماس، ثم فجأة غيّر لهجته وقال بصوت حنون «أكيد أنت جائع».

هززت رأسي بنعم.

«سأعمل لك بعض السباغيتي».

كنت قد تعرفت على دينو اثناء زياراتي لشامل الذي كان كلما افتقد الى البصل او الثوم واحيانا الى الخبز يذهب طارقا باب جاره دينو طالبا منه هذه الأشياء. وكنا أيضا، حين يقيم شامل الحفلات نطرق بابه وندعوه ليشاركنا. مع مرور الايام اصبحنا أصدقاء.

أذكر انني في اليوم الاول الذي ذهبت فيه الى مسكن دينو، كان الوقت عصرا، كان دينو في المطبخ حين سألته «ما هو عملك يا دينو»؟، عندها رأيته يتناول واحدة من الطماطم الصغيرة، وبعد أن أفرغ جوفها وضعها فوق أرنبة أنفه «هذا هو عملي» قال مبتسما.

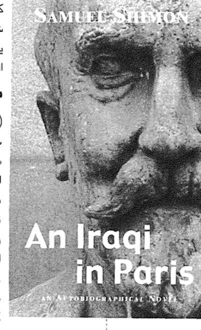
أخذت ألتهم السباغيتي بسرعة. «ما زلت تحتفظ بهذه العادة السيئة» قال دينو واضاف «لا تأكل بسرعة». بعد العشاء أخذنا نتحدث في أمور المسرح والسينما، عن المشاريع والأحلام. نظر اليّ دينو متسائلا. «منذ فترة طويلة وأنت تعيش بلا مأوى، اعتقد ان هذا الوضع يسبب لك الكثير من الآلام، هل يمكن أن تخبرني كيف تتعامل مع هذه الآلام»؟

«أؤجلها» أجبت بسرعة، «نعم أحاول أن أؤجل آلامي الى وقت آخر».

«كيف»؟

«عزيزي دينو، لقد اكتشفت منذ البداية، انه عندما يجد الانسان نفسه ملقى في الشارع، فانه لن يكون أمامه الا أن يلعب دور شهرزاد. عليه أن يؤجل الألم الذي هو نوع من العقاب. على المشرد أن يكون ذكيا مثل شهرزاد ألف ليلة وليلة، أن يروي أحلامه وأوهامه ليغوي أسفلت الشوارع، ومصاطب الحدائق العامة، ومحطات القطار، ورياح الشتاءات القاسية وكذلك معدته، حينها سيرى المصاطب وقد اصبحت فراشا من ريش النعام، والريح الباردة ستمر من حول جسده بدفء وحنان». ثم نظرت الى دينو وسألته «وأنت، ايها العزيز دينو، كيف تواجه آلامك»؟

«ان الألم، هو ما يدفع المرء لأن يكون مهرجا». قال بصوت خفيض. ثم راح يعد لي في الصالة فراشا نظيفا. رأيته كيف يرتب الشراشف، وكيف يلبس المخدة غطاء جديدا مطرزا بالزهور. وفي الصباح وأنا خارج من الحمام، رأيته ينتظرني وهو يحمل محفظة نقوده بيده مثل أم تداري ولدها الخارج الى المدرسة، كان قد صنع لي ساندويتشه، ثم مد لي خمسين فرنكا وبضع بطاقات ميترو وبطاقة طعام قيمتها ٣٣ فرنكا. وحين رآني أنظر الى البطاقات البريدية المعلقة على الحائط في الصالة، وكان من بينها عدة بطاقات كنتُ أرسلها له من أي مدينة أو بلد أزوره. ضحك دينو وقال لي «هل تعرف، ان فرانسوا ميتران، يرسل بطاقات بريدية لكل اصدقائه القدامى من أي بلد يسافر اليه، وهو يحافظ على عادته هذه منذ أن كان شابا». واضاف دينو مازحا وأنا أخرج من شقته «هل رأيت، هناك أشياء مشتركة بين شخص يعيش في الشارع، وبين رئيس الجمهورية الفرنسية».



موريس

(مقطع من رواية «عراقي في باريس» لصموئيل شمعون

«منذ اللحظة التي يبدأ فيها المرء بالتعود على ارتياد الحانات في الصباح، فانه يبدأ بتدمير نفسه». قال لي هنري. «اعرف اصدقاء عديدين تحولوا الى كلوشارات وبعضهم انتحر بالفعل، وكانوا جميعا ممن يرتادون الحانات في الصباح». كان صباحا ساخنا وكنا نسير في Rue de Seine. فجأة توقف موريس وأشار الى شارع ضيق «هذا الشارع اسمه Rue Visconti كثيرون يعتقدون ان المقصود هو السينمائي الايطالي، لكن الحقيقة ان الشارع سمي باسم المهندس المعماري فيسكونتي، الذي كان قد صمم قبر نابليون في الـ .Invalides حين وصلنا الى تقاطع شارعي de Seine و de Buci المزدحم بالناس، وبأكشاك باعة الفواكه والخضار. علق موريس «انظر، كم هو ساحر هذا المنظر الذي نحن جزء منه، في المقابل، تصور لو انك كنت الان داخل حانة، بالتأكيد كنت ستكون مسندا خصرك على البار، تحت انارة اصطناعية ولا يوجد أمامك سوى الغارسون وذلك المنظر الرتيب للقناني المصفوفة وراءه بدقة. أليس صحيحا ما اقول»؟

«معك حق موريس».أجبته.

«ان ما يقوم به المرء في الصباح، هو الذي يقرر مستقبله» وتابع «أنا مثلا، بما ان عملي يبدأ في الظهيرة، فانني استغل ساعات الصباح في ممارسة الرياضة يوميا».

كنت أستمع الى موريس وأهز رأسي موافقا، وقد انتبهت للمرة الأولى الى ان أسنانه كانت مدمرة بفعل التدخين.

في هذه اللحظة رأيت مارشيلو ماستروياني يقف أمام احد أكشاك الفواكه وهو يتحدث مع البائعة الشابة التي ناولته بعض الفاكهة، نفخ فيها والتهمها، كنت قد رأيت ذلك المشهد مرات عديدة.

«انظر الى ماسترويياني» قلت لموريس «تعال نسلم عليه، انني أعرفه شخصيا».

«هل تعرفه حقا»؟ نظر اليَ متعجبا.

«نعم».

اقتربنا من ماسترويياني وتعمدت أن أسير من أمامه. «بونجور مسيو» قلت له.

«بونجور مسيو» رد مبتسما وسألني «سافا بيان؟». فهززت رأسي بنعم وقلت ببعض الخجل «تريه بيان، ميرسي مسيو».

«بون جورنيه» (اتمنى لك يوما سعيدا) قال ماسترويياني وابتعد.

وبعد لحظات وكنا ما زلنا نتمشى في Rue de Seine، رأينا المخرج ماركو فيريري خارجا من سوبرماركت Champion فحييته بصوت عال «بونجور مسيو فيريري». توقف فيريري للحظة وهو يرمقني بنظرات صامتة ثم فجأة ابتسم وكأنه تذكرني «بونجور... بونجور، سافا» وتابع طريقه.

«أنت تعرفهم جميعا» قال موريس.

«أراهم ويرونني كل يوم تقريبا». قلت له.

بدأ موريس يسعل لبعض الوقت، وبعد لحظات قال «هذا أمر طبيعي، أنت تتواجد في الشارع باستمرار، ومن يعيش في شوارع باريس لسنوات عديدة، من الممكن أن يلتقي حتى (...) نفسه وجها لوجه».

كنت قد تعرفت على موريس منذ سنتين في مقهى اوشيه دو لا أبيي. كنا نشرب عند البار، وبدأنا نتحدث سوية. قال انه سمعني ذات مرة أتحدث عن السينما، وأخبرني انه يعمل كتقني في احدى القنوات التلفزيونية الفرنسية. قلت له انني أطمح الى العمل في مجال الاخراج السينمائي، «لكنني اكتفي بمشاهدة الأفلام في الوقت الحالي».

«هل شاهدت Midnight Cowboy »؟ سألني

«طبعا».

«وهل شاهدت Elephant Man »؟

«نعم»

«أنها نوعية الأفلام التي أحبها» قال موريس.

«هل شاهدت فيلم Ironweed»؟ سألته.

«هل هو الفيلم الذي يبدأ بمشهد نرى فيه جاك نيكلسون نائما في الشارع في يوم بارد، ثم يلتقي بصديقته القديمة ميريل ستريب، التي تعيش متشردة أيضا».

«نعم»

«انه فيلم حزين جدا.» قال موريس وجرع بعض البيرة من كأسه «نعم انه فيلم حزين جدا».

«هذه هي نوعية الافلام التي أحبها». قلت له.

في ذلك اليوم قال موريس انه خارج لشراء السجائر، وأصر أن يشتري لي السجائر أيضا، وسألني عن نوعية السجائر التي أدخنها.

«كاميل بلا فلتر» قلت له.

وقد فوجئت حين عاد موريس انه كان يحمل علبتي ونستون، مد لي احداها، أخذتها ولم أقل شيئا.

بعد أيام، التقينا صدفة فوق جسر «Pont Neuf» وكان الوقت ظهرا، فأخبرني وهو يشير الى بقعة يابسة على ضفاف السين «هناك، قضيت مراهقتي. كنت أعزف على غيتاري كل يوم تحت تلك الشجرة الكبيرة». وقبل أن نترك الجسر أضاف وهو يربت على كتفي «ذات يوم سأقيم حفلة بيكنيك في نفس المكان، وادعو جميع أصدقائي لاسمعهم كيف كنت أعزف موسيقى الستينات».

وقد ظل موريس، في جميع لقاءاتنا طيلة سنتين، يصر أن يشتري لي السجائر كلما كان يذهب للبحث عن السجائر. وكان في كل مرة يسألني نفس السؤال «أي نوع من السجائر تدخن»؟

«كاميل بلا فلتر» كنت أجيبه. فكان يذهب الى محل السجائر ويعود بعد ربع ساعة ويمد لي علبة «ونستون». وقد تعمدت في المرة الأخيرة، وكان هذا منذ اسبوع تقريبا، أن أفاجئه.

«أنا ذاهب لشراء السجائر، أي نوع من السجائر تدخن»؟ سألني وهو يضع كأسه الفارغة على طاولة البار.

«ونستون» أجبته بسرعة.

حدق فيَ مندهشا قائلا «هل غيَرت نوعية سجائرك»؟

في الصيف الماضي، كنت عائدا الى باريس، بعد أن أمضيت شهرا في كامبينغ «Hamel» في Trouville، والتقيت بموريس الذي كان متكئا بخصره على بار Le Conti وكان حزينا للغاية «هل تعرف، أنك عندما تغيب عن باريس، تحدث أشياء حزينة» قال لي. ثم أخبرني عن الآن بائع اللوحات الاصهب «لقد انتحر البارحة».

«كيف»؟.

«خنق نفسه بالغاز». قال الباريسي الطيب القلب، وهو لا يدري انني في الصيف المقبل، سأكون مستلقيا فوق العشب في كامبينغ Leau vivre في قرية Mougins المطلة على Cote dAzur ، وستقول لي صاحبة الكامبينغ مازحة «انك محظوظ مسيو، ففي حديقة الفيلا المجاورة للكامبينغ، القريبة من خيمتك، يلعب الان السيد كلينت ايستوود، الغولف مع صديقه الفرنسي». في تلك الظهيرة سأشعر انني بحاجة الى شيء ليحرق صدري، فانحدر مع الشوارع المنحدرة نحو السوق، بحثا عن قنينة من الجاك دانيلز، ويا لها من صدفة حين التقي بسيلينا وهي رسامة أرمنية وزوجة سابقة لموريس، ستخبرني انها جاءت لتبيع رسوماتها على أرصفة Cote dAzur، وستضيف «أوه، نسيت أن أخبرك، لقد مات موريس، ونثرنا رماده في السين، قرب Pont Neuf ، كما أوصى بذلك»، بعدها سأذهب وأنبطح مع الجاك دانيلز على رمال الشاطئ حتى الغروب، وأردد مع نفسي «نعم يا موريس، أشياء حزينة تحدث عندما أكون غائبا عن باريس».

• كتب هذا النص في الأصل باللغة الإنجليزية ونشر في مجلة «بانيبال» اللندنية وموقع «قنطرة» باللغة الإنجليزية، التابع لمعهد غوته الألماني.

• يصدر بالعربية عن منشورات الجمل في اكتوبر– تشرين الاول.

سمير اليوسف في ثلاثة نصوص:
سقوط طهورية الفلسطيني، قيام إنسانيته!

خـالد الحـروب★

في نصه الروائي القصير «يوم عطش الوحش» (نزوى، عدد ٤٠، أكتوبر ٢٠٠٤)، وفي مجموعته القصصية «عشية الصمت» وروايته الجديدة «طريق بنتونفيل» (كلاهما من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤ و٢٠٠٥ على التوالي) يريد سمير اليوسف تعرية ما تريد الضحية أن تفاخر بما تمتاز به: الإدعاء بالبراءة المطلقة والإستناد إلى مظلوميتها كي تظلم الآخرين. وكذا ما تفترضه بأن على الآخرين معاملتها كقديس مصلوب. مساءلة الضحية ونزع القداسة عنها ورؤية ما فيها من نواقص وعلات ليست «ثيمة» جديدة. بيد أن الجديد الصادم في نصوص اليوسف هذه هو الولوج إليها من مدخل الذات الفلسطينية ونقدها وتقريعها. فإن يكن من السهل التنظير إلى ضرورة نزع القداسة عن الضحية والنظر إليها بواقعية، فإن إنسياب هكذا تنظير إلى واقعية مطبقة ومن خلال نص حاد هو الصعوبة والجرأة بعينها. فهنا ليست الضحية المتحولة أحياناً إلى جلاد هي اليهودي ضحية أوشفيتز الذي صار مجرم حرب ضد الفلسطينين، فهذا أمر سهل التناول وهو مكرور بشدة في الأدبيات العربية سياسيها وثقافيها وأدبيها. كما أنه يناغي الأنا الفلسطينية التي تصدر كتابة اليوسف عنها. الصعوبة تكمن في إجتراح القدرة على إتهام الذات، الفلسطيني ضحية الضحية هنا، بأنها تخرج من إنسانيتها أحياناً وتلبس ثوب الجلادين وتتصرف مثلهم. أو على الأقل تتوقف عن أن تكون ضحية، بل وتمارس من البشاعات ما يمارسه الناس العاديون. إنه تقريع لمفهوم «البطل الأسطوري» بالسرد والتجريد، بالمعايشة والتصوير المرير، وبالغوص العميق في الداخل المعقد الطيات للفرد الفلسطيني: هناك حيث إختزان الهزيمة والعنف والإنكسار وضنك الحياة والنقمة عليها، والتوق لنصر مهما كان تافه الحجم وعلى أي كان. في موضعة «البطل الأسطوري» موضع الإتهام تفكيك للنظرة إلى الفلسطيني بكونه البطل النقي الذي يناضل بطولة، ويتحدث بطولة، وينام بطولة، ويعشق بطولة. هنا نكتشف أن الفلسطيني، إبن المخيم، وحامل الكلاشنكوف، إنسان عادي، يومه المطحون في دوامة بائسة من أربع وعشرين ساعة في مخيمات قذرة معدمة ليس منسوجاً على منوال القديسين. فهو يغضب، ويكذب، ويكره، ويتصرف كالأشقياء، وفي وقت قذارات الحرب (الأهلية في لبنان) يقتل مدنيين وأبرياء ويتلذذ بالإنتقام. عنده أحلام بسيطة وسخيفة كباقي البشر، يريد أن يهرب من المخيم، يسافر، يرشي وكيل سفر كي يساعده على التخلص من العيش في قذارات المخيم. يريد أن يتزوج زواجاً غير مؤكد المستقبل، من إنثى لا يعرف إن كان يحبها أم يمقتها.

«باسم ١»: سقوط براءة النص

الشخوص التي يطورها سمير اليوسف في النصوص الثلاثة يتقاربون في كل شيء، رغم إختلاف المكان خاصة بين النصين الأوليين «يوم عطش الوحش» و«عشية الصمت» والنص الثالث «طريق بنتونفيل». إنهم أفراد عطلت فظاعات الحروب، أو فظاعات الحياة المرافقة لها، سوياتهم. صاروا مترددين، عنيفين، نزقين، ساخرين، سورياليين، متواطئين مع الصفات التي ورثوها عن تلك الفظاعات. ويرون العالم من نظارة تلك الفظاعات، فيرونه أسوداً لا معنى له.

★ كاتب من فلسطين يقيم في انجلترا.

باسم هو الشخصية الرئيسية في «يوم عطش الوحش»، شاب فلسطيني يعيش في مخيم الراشدية في لبنان الحرب الأهلية، ولبنان المقاومة الفلسطينية. يتوق لمغادرة المخيم إلى أي مكان. يحتال عليه «وكيل سفر» ويأخذ منه مبلغاً كبيراً من المال كي يجلب له فيزا سفر إلى ألمانيا. لكن باسم نراه ممتداً في النصوص الثلاثة رغم أن شخوصها الرئيسة تتحرك من دون أن يكون لأي منها أسم محدد. باسم هو الذي يفضحها كلها منذ البداية، أو كأنها كلها باسم في تحولاته ومراحل حياته المختلفة. باسم يحاول أن يخادعنا كي لا نكتشفه في بقية النصوص ونظن أنه توقف عن أن يكون كائناً روائياً لحظة طوينا الصفحة الأخيرة من «يوم عطش الوحش». لكنه سرعان ما يتعرى أمامنا في النصين الآخرين. يفضحه نزقه وقرفه من الحياة، والعنف الكامن في داخله. عنف يتفجر فجأة إزاء موقف تافه عابر لا يحتمل العنف أصلاً، فيندهش من يراه في تلك الحالة، ويندهش القارىء منه أيضاً. لذلك فسوف نعدل أسم باسم ونطلق عليه إسم «باسم١»، لأننا سنكتشف أن هذا الباسم يرافقنا في نصوص سمير اليوسف المتباعدة: كأن تلك النصوص تخبرنا عن تحولات باسم. وهكذا فنحن أمام صور باسم١، وباسم٢، وباسم٣، في النصوص الثلاثة. صور لا نقاوم إغراء الظن بأنها ذاتها تنقل لقطات وصور متفرقة من حياة اليوسف نفسه، تتمظهر في النص رغماً عنه مهما حاول الكاتب أن يخفيها أو يشتتها في أمكنة وأزمنة متفارقة. الخيط المشترك في شخصيات البواسم الثلاثة في النصوص المتتالية هو الخيط الفاضح للراوي والمروي عنه.

وهكذا، في النص الأول، نعيش مع باسم١ عدة أسابيع هي فترة إنتظاره لتلك الفيزا الموعودة التي لن ولم تأت أبداً. نراقبه برفقة أصدقائه المقربين إليه: الفتحاوي أحمد، والعراقي سليم الملتحق بالثورة لألف سبب وسبب. أحمد المناضل المخلص المدافع عن «القضية» والذي يعتبر أنها «تمر في أحلك أيامها» يكره ياسر عرفات ويعتقد أنه باع القضية للأمريكان من خلال التنازلات التي لا يتوقف عن التكرم بها عليهم من مقره في تونس. باسم١ يتلذذ بإنتقاد القضية وعرفات وإستثارة أحمد كلما سنحت الفرصة. لكن أحمد، وكأي فتحاوي آخر، لا يحتمل أن يسمع أي إنتقاد لأبو عمار من أي شخص غير فتحاوي، فهذا يتحول عرفات إلى رمز للقضية «التي تمر بأحلك أيامها». أحمد يحب المسرح أيضاً، لكن باسم١ يسخر من إهتمامه بمسرحية «ام سعد» لغسان كنفاني ورغبته في تحويل النص إلى مسرحية حقيقية على مسرح المخيم. باسم١ يعتقد أن تلك المسرحية هي أردأ أعمال غسان كنفاني، لكن أحمد يغضب ويتهم باسم بالسوريالية والعبثية. لا يتحمل أحمد أن يستتفه باسم١ نصاً ثورياً لغسان كنفاني، فيما باسم١ لا يأبه بإسقاط النص الثوري. لوهلة واحدة واجه باسم١ أحمد بكل قوة وأعلن في وجهه سقوط براءة النص.

حول أحمد تدور قصص الحياة السفلية للنضال، ويرصدها باسم١ بعينه السوداوية العبثية واللامبالية. فأحمد يتسلم مرتبين واحد من التنظيم وآخر من «جهاز الأمن المركزي». وهو في الوقت نفسه يتسلم أموالاً من أشقائه الذي هاجروا لأمريكا ويشعرون بالإمتنان لأحمد لأنه «صمد» في المخيم برفقة أمهم. وفوق كل ذلك يتسلم أحمد مبلغاً ضخماً من المال من أبو شيفان قائد حركة تحرير كردستان المقيم في لبنان كي يصدر نشرة ثورية باللغة الكردية.

أحمد الذي يتعرض لسيل من التعليقات الساخرة على نضالاته من قبل صديقه باسم١ يتحول هو إلى ساخر ناقد إزاء نضالات أبو شيفان والأكراد. تصدمنا سلسلة السخرية من مناضل لآخر: تتبدل المواقع بسرعة هائلة، مناضل هنا، ساخر هناك، ساخر هناك، مناضل هنا. أبو شيفان قائد لتنظيم لا يزيد عدد أفراده في لبنان عن ثمانية ويريد أن يطبع لهم نشرة ثورية باللغة الكردية، ثم يوزع تلك النشرة «هناك» في كردستان، حيث لا يزيد عدد أفراد التنظيم، كما يسخر أحمد، عن ثمانية آخرين. أحمد يستولي على المال ولا يصدر النشرة.

باسم١ يسخر فوق سخرية الساخرين، لكن همه هو الحصول على حبوب راهيبينول المخدرة من سليم، «المناضل العراقي». سليم يسرق بيوت قادة الثورة لأنهم ينعمون بحياة لا ينعم بها بقية الأفراد. باسم١ يحب سليم ويتحدث معه في الأدب والثقافة والحبوب المخدرة. لكن سليم يصبح مطلوباً بتهمة السرقة ويتم إلقاء القبض عليه. باسم١ يغضب لذلك ويقرر مساعدته لأنه يحبه، لكنه في «مسيرة» إنقاذه لسليم ينساه ولا يكترث به. يفضل أن يقضي ليله مع دلال البشعة التي وجهها مثل القرد والتي يرى فيها مستقبله النهائي كزوج لها وله منها عشرة أولاد. باسم١ لا يهتم حتى بأقرب المقربين له. عملياً لا يطيقهم جميعاً: أحمد، سليم، دلال، أبو شيفان، يكرههم ويكره نفسه معهم.

العنف المختزن لدى باسم١ يفيض على كل من حوله. على دلال، فيكرهها ولا يراها إلا مؤئلاً لنزواته التي نشتم فيها سادية ما. على أحمد فيبغضه ويحبه في آن معاً. على سليم فلا يكترث بمقتله على يد المحكمة الثورية، بما يُدهش أحمد من لامبالاته. وقبل ذلك في شتمه لسليم نفسه خلال حديث عابر عن الأدب والكتب. إذ يقول له غاضباً: «خره عليك وعلى أوسكار وايلد، وعلى الواقعية السحرية، وعلى اللي علمك تقرأ روايات» ... يخسر

صديقه الوحيد بسبب غروره وفجاجته.

يفيض عنفه الداخلي ويتجسد في رغبته بالإنتقام من كل الناس بسبب عملية النصب التي تعرض إليها من قبل وكيل السفر المزعوم. في تلك الأجواء يعود إلى البيت ... ونمشي معه وهو يقول «...وجعلت أمشي في الشوارع على غير هدى. ولقد أستولى علي دوار مفاجيء وكان ثمة شيء ما يدق في رأسي. كان ضجيجاً، أستولى علي، وشغلني عن كل ما حول. وفكرت بأن أذهب إلى البيت آوي إلى الفراش. غير أن هذه الفكرة لاحت بالنسبة لي أشبه بكابوس لا يُطاق. وحسبت بأنني إذا عدت إلى البيت وأنا على تلك الحالة فإنه لمن المحتمل أن أجهز عليهم جميعاً. ومن دون أدنى احساس بالخجل أو التردد تخيلت نفسي داخلاً البيت. فأسمعهم يتشاجرون ثانية. عندما أدخل إلى غرفة النوم من دون أن أعير أحداً إلتفاتة، أجلب الكلاشنكوف وأطلق النار عليهم جميعاً. وراقت لي هذه الفكرة كثيراً، أن أجهز عليهم وأذهب إلى المطبخ وأصنع لنفسي فنجان قهوة. أو لربما من الأفضل أن أطلق النار على نفسي، أو ربما أذهب إلى الشقة المجاورة وأطلق النار على أصحابها. فهم كانوا أيضا أخوات ... كنت أريد أن أطق النار على أحد ما».

نعرف من نهاية النص أن باسم١ لم ينخرط مع الفدائيين منذ الصغر. لم يلتحق بمعسكر الأشبال المجاور الذي يتدرب فيه الصغار رغم رغبته العارمة بالإنضمام إليه. كان يستمع من خلف السياج إلى صيحات المدرب وصيحات الأولاد الطفولية، يصيح فيهم المدرب: «جوعانين»، فيردون عليه «وحوش»، يصيح فيهم «عطشانين» فيردون «وحوش». أبوه لم يرد ان يلتحق بهم. ناداه يوم أن تسلل لمراقبتهم والألتحاق بهم. لم يعنفه كما توقع. أشترى له بوظه وتركه يلعقها بهدوء وتوتر. سأله بعدها إن كان يريد العودة إلى المعسكر. لكنه أحس بالعطش، وقال إنه يريد العودة إلى البيت مع أبيه. من يومها، «من يوم أن عطش الوحش» صار باسم١ وحشاً معطوباً. وحشاً كان برسم التوحش لكنه لم ينخرط في المعسكر، يريد التوحش ولا يستطيع بسبب خليط التردد والجبن والنزق وعدم اللامبالاة. عاش على أطراف المعسكر وبين الوحوش. منقوصة وحشيته. صار كل ما يتمناه هو أن يرحل عن البلد.

«باسم ٢»: سقوط براءة الكلاشنكوف

في النص الثاني، «عشية الصمت»، وهي مجموعة قصص قصيرة، الشخوص، فلسطينيون عاديون، فدائيون عصفت بهم الأقدار إلى لبنان فوجدوا أنفسهم في حرب ليست حرب فلسطين، فتلوثت أيديهم، يتماهون في شخوص «يوم عطش الوحش». كأنما هم أمتداد لهم، أو مجموعة أخرى تنتمي لنفس الفصيل أو المنظمة. لكن هنا يحدث ما هو أكثر. هنا وساخة الحرب الأهلية، حيث لا تسقط براءة النص وحسب، بل براءات أهم بكثير. إذ في المسافة الحيرى الفاصلة بين المخيلة المتعاطفة مع اولئك الفدائيين بكونهم قصفوا زهرة شبابهم جرياً وراء «التحرير»، والممارسات اليومية لهم، تسقط براءة الكلاشنكوف.

مثلاً: «كان إبراهيم على قناعة تامة بأن إطلاق النار عند الإنسان المسلح لهو بسيط ببساطة الضغط على الزناد. وقد يكون المرء ماضيا في طريقه بسلام حينما يبرز له رجل مسلح، يأمره بالركوع ويوجه فوهة بندقيته إلى صدغه ويضغط على الزناد. طاخ! وينتهي الأمر» («عشية الصمت»، ص ٣٦). الكلاشنكوف ذو الإسم الرومانسي الذي دوخ أجيالاً شابة برمتها يوم كان مجرد التلفظ به قميناً بإستدعاء رموز الطهورية والفداء، يُستخدم هنا لإرهاب عابر طريق على سبيل التسلي، أو لتخويف صاحب بستان. في قصة «رجل يلعق الأسمنت» يفتعل الكلاشنكوف تحرشات ومعارك تافهة مع المارين في طريق ما. «أمرنا الركاب بالنزول وطلبنا بطاقات هوياتهم ورحنا نستجوبهم إلى أن داخلنا الملل، فسمحنا لهم بالذهاب. الآن سيبدأون بشتم الفلسطينين، قال موعد بعدما إنطلقت السيارة، فهززت رأسي موافقا». في تحرش آخر ينتهي الموقف برأس تسيل منها الدماء بعد أن ركل صاحبها وأطيح به أرضا وأرتطمت رأسه بالشارع: صوب الفدائي الكلاشنكوف إلى رأس المصاب وأمره بلعق الأسفلت!

لكن أين باسم ٢ في كل هذا؟ باسم٢ نكتشفه مختفياً في القصة الأطول من المجموعة، والتي تحمل عنوان «عشية الصمت»، وهذه المرة نراقبه من دون أسم، زيادة في محاولة التحايل علينا والتخفي عنا. هنا ندخل مع باسم٢، الذي هو واحد من ثلاثة فدائيين، بلدة «سقطت» بأيدي الرفاق. نرافقهم في أزقة القرية المدمرة، بين البيوت المهدمة، ونرى جثثاً لنساء ورجال مقتولين من دون سلاح، ونستمع لحوارات مأزومة باللامعنى. يفقد راوي القصة الذي هو ليس أي شخص آخر سوى باسم٢ (متخفياً من دون إسم) بوصلة الأشياء. يتخلف عن صاحبيه إذ يجوبون القرية التي سقطت. يتأمل الدمار المحيط، يروعه كل شيء، يتمنى لو لم يكن. يختلط عليه الواقع بالتخيل، وتدهمه الكوابيس التي تلاحقه فيها طوابير الجثث عندما ينام مرهقاً لساعتين وسط الدمار، في بيت مهجور إلا من الجثث. يرى في الكابوس رجلاً ما قام فيه خطيباً يتوجه إليه بالزمجرة والوعيد والتهديد، ثم يدنو إليه ويختم زمجرته قائلاً: «إنها مجرد رحلة، هذا كل ما في الأمر».

يفيق صاحبنا تدق على عقله كلمتان «إنها رحلة». يلتفت إلى الجثث التي تحيط به من كل جانب فيراها من دون أفواه. الكل من دون أفواه حتى باسم٢ نفسه تلفت إلى ذاته فوجد فمه وقد أختفى. النص يعلن عداوة ضارية ضد الشعار وضد الخطابات: لو فقد الجميع أفواههم، ومن ثم زمجرتهم، لكان أفضل. عندما يصحو باسم٢ المتشظي باللامعنى على صوت رصاص بعيد يتمنى لو أن يكون الرصاص رصاص شجار بين صاحبيه ليجهز كل منهما على الآخر، كما كان باسم١ قد تمنى أن يجهز على من في البيت والجيران كلهم. يحتقر نفسه لتلك الرغبة، ثم يعاود تمنيها، حاثاً الخطى كي يجهز على من تبقى منهما، فيعاود من جديد إحتقاره لنفسه. يعثر عليهما يضحكان ويتمازحان على عجوز هي كل ما تبقى من بيت وعائلة. يستفزانها بعرضها على صاحبنا المحطم بعد أن يشتمه أحدهما ببذاءه وحركات متسفلة باليد. يقول له أكثرهما سفالة: «قد تكون مسنة من أعلى لكنها ليست كذلك من الأسفل». تنتحب المرأة أكثر وتصرخ مستنجدة بأناس لم يعودوا موجودين. لم يحدث شيء، لكن كان ما لم يحدث جديراً بإثارة كل الغضب والتفاهة وتسعير النقمة داخل باسم٢. كم كان أليما «تحرير» تلك القرية إذن، وكم طمرت بالشعارات الفاتحة.

في قصة «طاولة بيضاء مستطيلة» نرى كيف صارت ثقافة الحرب هي ما يشكل وعي ولاوعي الناس. يأتي الشاب الفلسطيني الذي تغرب إلى الخليج لفترة سنتين إلى والد من يريد خطبتها من بنات المخيم. الشاب المرتبك يتحدث لغة بسيطة، فيها أحلام بسيطة تليق بعروسين يبدءان حياتهما معاً. يحدث أباها كيف أنه جمع فلوساً لشراء غرفة النوم، وغرفة الضيوف، ويحلم بطاولة مستديرة يجلس هو وهي حولها وأي صديق أو قريب زائر، ليتحدثون. ليس هناك ثنايا بطولة أو «خطاب» فداء في لغة الشاب، أحلام عادية بسيطة وربما ساذجة. لكن والد العروس يباغته بالسؤال الإستنكاري: «أنت فلسطيني؟»، كأنما ينكر عليه أن يفكر كعاديي الناس. يصده: «ليس لدينا بنات للزواج».

«باسم٢»: سقوط براءة الإغتراب

«طريق بنتونفيل» مختلفة، نص روائي موسع بتكثيف للقطة يمكن أن نتخيلها واحدة من قصص «عشية الصمت» فيما لو كانت في نفس البيئة، لكن هي في مكان آخر. فهنا تدور الأحداث في نُزل تابع للبلدية تقطنه مجموعة بائسة من العاطلين عن العمل في شارع فرعي في منطقة «كنغز كروس» في لندن، أو «وسط البلد». هنا واحد من أقدم أحياء لندن، يختلط فيه الغنى بالفقر، العابرون بالمقيمين، التأنق بالتسكع، النساء الجادات صاحبات الأعمال بالعاهرات اللواتي يتلطين في الشوارع الخلفية.

البطل الرئيسي في طريق بنتونفيل هو إلى حد ما حاصل جمع باسم١ وباسم٢ مع إضافات من شخوص «عشية صمت» بترددهم، بحيرتهم، بالسأم الذي يفيض في حيواتهم، مضافاً إليه كآبة الفقر والبطالة عن العمل في مدينة لا ترحم مثل لندن: إنه باسم٣. شخوص باسم٣ (الذين يتصارعون في داخله، وقد ورثهم عن الكائنات الروائية التي سبقته) كثيرون ومتناقضون. إنهم لا يتسمون بالشجاعة، وهم يغيرون آراءهم سريعاً، يترددون إزاء أي موقف، يركضون، ثم يقفون، يعاودون الركض، ثم ما يلبثون أن يعكسوا أتجاههم كله. يحدثون أنفسهم كثيراً عما يتوجب عمله إزاء موقف ما، يعوضون بالبوح الداخلي للنفس عن الفعل في الواقع. يكررون لفظياً ما يريدون فعله أكثر من مرة، وكأن في التكرار اللفظي وهم تخليق الإصرار المفقود أصلاً.

عندما نبدأ جولة الحياة مع باسم٣ الشخصية الرئيسة في «بنتونفيل»، نبدأ زمنياً من حيث لا ندري، تماماً كما مع شخوص «عشية الصمت». كأنما نحن في فيلم سينمائي تبدأ اللقطة الأولى فيه وهي تصور أبطال الفلم من منتصف حياة كل منهم، فلا نعلم ما حدث لهم سابقاً، كيف جاءوا، ومن أين. نعرف لحظتهم الراهنة التي يرصدها النص، وهي لحظة يحشر فيها الزمن مقادير هائلة من الخوف، والقسوة، والهرب، والقرف، واللامعنى، فتصبح كفقاعة تكبر مع مرور الوقت تضغط على جدرانها الداخلية كل تلك المقادير فتجعلنا لا نترقب إلا إنفجارها المحتم. صفحة صفحة نبدأ بالتعرف على الحيوات الماضية للجميع في النص، ما عدا باسم٣ نفسه. تبقى نقطة البداية سراً غامضاً يحاول إخفاءه عنا.

ندخل مع باسم٣ لعبة معرفته أو عدم معرفته، يدور حولنا وندور حوله. في «طريق بنتونفيل» لا نعرف له ماضيا، ويربكنا. لكنا نكاد نرى ملامحه نفسها في «عشية الصمت» وفي «عندما عطش الوحش». باسم٣ في مرحلته الثالثة، نربط بينه هنا في النزل القذر في لندن وبين باسم١ الباحث عن فيزا للفرار إلى ألمانيا. كأنه نجح بالفرار من المخيم بعد جهود كبيرة، لكن جاء إلى لندن عوض أن يذهب إلى ألمانيا كما كان وكيل السفر المحتال يقول له. على كل، باسم١ لم يكن يهمه ألمانيا أم لندن، كان يريد أن يغادر وحسب.

كما وقفنا أمام باسم١ وباسم٢ محتارين في مشاعرنا، فلا

نعرف إن كنا نتعاطف معه أو نزدريه، نجد أنفسنا في ذات الموقف إزاء بـاسـم٣، وقد أصبح أكثر مرارة وسخرية وعبوراً للتجارب المريرة. هو الآن في لندن. سخريته البالغة تطال كل شيء حوله: الآخرين القاطنين معه في نزل بائس للعاطلين عن العمل، الحياة وتفاهتها وقضاياها، وكل شيء آخر. نشاطه الأبرز والأثير إليه هو النوم. ينام حتى منتصف النهار، يبعثر ما تبقى من ساعات هنا وهناك، في الحانة القريبة، أو متجولاً في شوارع «كنغز كروس»، يرقب العاهرات ولا يُستثار بهن، يتأمل وجوه الناس، ثم يدلف إلى حانوت «ثيو» اليوناني القبرصي الذي يسكن في نفس النُزل القذر ليسأله إن جلب له الأقراص المهدئة. يتهاذران، ينمان حول قصص بقية النزلاء ثم يغادر شاتماً في ذاته ثيو متمنياً له كل سوء. يعود إلى النزل ونظرائه هناك: برندن، إيرلندي هرم حارب في الحرب العالمية الثانية ويشعر بالغبن وقلة الإمتنان من الدولة والبشر. غارث: شاب محطم طردته والدته من البيت بتهمة السرقة يعيش الآن على بيع الحشيش وأحياناً يرافقه صاحبنا إلى عالمه السفلي، بل وينتهز فرصة تركه لحقيبته الصغيرة معه ليسرق منها عشر جنيهات أكثر من مرة. ثيو ويون يونانيان قبرصيان أولهما يملك حانوت في الحي يتنافسان على كيت الإنجليزية صديقة ثيو لكن يغريها يون بالزواج مقابل مبلغ صغير حتى يتمكن من الحصول على إقامة قانونية. هناك أيضاً جيم الهامشي والهش مخمور معظم الأحيان مع كلبه الذي يثير صاحب النزل جورج ومساعده غاري الشاب المفتول العضلات الذي حارب في الفوكلاند والكل يناديه بـ«بطل الفوكلاند».

خارج النُزل هناك راشد الفلسطيني شبه المخبول الذي يتكئ على حائط بنك باركليز قبالة محطة «كنغز كروس» طيلة الأيام شارداً فيما فعل على شاطىء غزة حين قتل ثلاثة جنود مراهقين وهم يسبحون عراة بعد طول تردد. كاثي هي صديقة باسم٣ ناشطة سياسية زارت غزة وتأثرت بما رأت وصارت نصيرة للفلسطينين، كما هي ضد الحرب في العراق. تحثه دوماً على مرافقتها للمظاهرات الغاضبة سواء ضد إسرائيل أو أمريكا لكنه لا يلقي لها بالاً، يستلطفها ويستتفهها في آن معاً. نكاد نجزم أن وراءه قصة طويلة ومعقدة وغالباً مريرة. قريباً من النُزل هناك قاتل طليق يخطف العاهرات أو العاطلين عن العمل ويقتلهم في المنتزه القريب حتى «ينظف» الحي منهم.

جنود إسرائيليون أبرياء؟

باسم٣ يحيره راشد الفلسطيني المذهول. أول ما تعرف عليه قص عليه قصته مع الجنود الإسرائيليين، دهش باسم٣ لكنه سرعان ما صار يشعر بالضجر كلما رأى راشد وسمع قصته. راشد الذي تردد كثيراً في قتل جنود عزل من السلاح كان يقول له إنه لم يقتلهم إلا لسبب واحد وهو أنه لا يريد أن يأتي واحد متفاخر فيراهم ويقتلهم ليظفر ببطولة رخيصة ويصير بطلاً مناضلاً في غزة. بطولة رخيصة لأنها ستكون «مستمدة من مصادفة عبوره المحظوط في المنطقة في وقت أختار ثلاثة جنود أن ينسوا حقيقة أنهم جنود ويقبلوا على اللعب على شاطىء البحر كالأطفال ... يفكر راشد ويقرر أن يطلق النار عليهم، لا لكي يظفر بصفة البطولة وإنما فقط لكي يفوت على شخص آخر فرصة الفوز بها. سيقتلهم ولن يخبر أحداً بالامر ... ويتوارى عن الأنظار» (ص ١٢٣-١٢٥). اليوسف يجعل راشد يرى في الجنود «براءة» ما، صادماً قارئه صدمة عنيفة: براءة وجنود إسرائيليون؟ في ذلك المشهد المعقد يكمن أوج الرواية وخلافيتها. فيه تنقيب عن إنسانية الفلسطيني التي طمرتها المحن والحروب والقتل والإضطهاد. راشد يرى براءة في وجوه الجنود القتلة عندما يتراشقون بماء الشاطىء ويتضاحكون، يراهم بشراً، ويصطرع في داخله الإنسان والمناضل، يتعاركان شديداً قبل أن يصلا إلى المساومة الأخيرة: قتلهم من دون بطولة، قتلهم بنوع من الخجل الذي سيحطم راشد ويطرده إلى خارج أرض النضال دفعة واحدة. هنا صورة مفارقة لرفاق باسم٢ في «عشية الصمت»: الفلسطيني الذي يخجل من القتل ولا يتلذذ به.

باسم٣ يتفاقم كرهه ل «راشد» الذي لا يعمل شيئاً، وهو نفسه لا يعرف سبباً وجيهاً لتراكم الكراهية والإشمئزاز تجاه راشد. وباسم٣ يزداد غموضاً بالنسبة لنا عندما يتعرف إلى القاتل الطليق الذي يفاتحه برغبته بالتخلص من راشد لأنه يتلطى كل يوم على حائط البنك لا يفعل شيئاً. باسم٣ المتردد في كل شيء، الذي يريد أن يفعل الشيء وضده، والذي يكرر رغبته في عمل الشيء أكثر من مرة محاولاً بث التصميم في قراراته يمتلك الشجاعة ليتآمر على راشد، ويفعل. يوهم راشد أن شقيقاً له ينتظره في المتنزه القريب، حيث سيأتيه القاتل هناك ويجهز عليه بضربات خلفية على رأسه ثم بسكين يخترق قلبه. لحظتها كان باسم٣ يراقب المشهد كله بلا مبالاة مفزعة، بل وأكثر فزعاً من ذلك، يغرقنا سمير اليوسف في موقف إنفجاري لفقاعة السأم واللامعنى عندما تجتاح باسم٣ رغبة هائلة في مشاركة القاتل بركل راشد وضربه وهو يتضرج بدمائه. لكنه في النهاية يقع في يد الشرطة بكونه المتهم الأول، بمظنة أنه قاتل راشد. باسم٣ «طريق بنتونفيل» كما هو باسم٢ «عشية الصمت»، وكما هو باسم١ «يوم عطش الوحش» هو القاتل والقتيل.

«شبوبيّـــة»(١)

سميح القاسم في ديوانه «أحبك كما يشتهي الموت»

فـاروق مواســـي★

سـمـيـح الـقـاسـم يـعـيش الـقـضـيـة الـفـلـسـطـيـنـيـة بـكـل خـلـجـة شعورية وكل لقطة شعرية، فيترجمها إباء وعنفوانًا وانفعالاً ورفضًا. يتراوح هذا الشعر في صيغ متباينة: تقليدية تارة(٢)، وشعرًا حرًا تارة أخرى(٣)، مرة سربية(٤) لا تـخضـع لـلـوزن، وأخـرى مـراوحـة بين الوزن والعزوف عنه – كما هو الحال في الديوان الذي نراجعه.

ولـعل هـذا الـعـمـود الـفـقـري (المضـمـون) يـلـبـس أرديـة مـتـنـوعـة وأجـسـاد قـصـائـد مـتـبـايـنـة تـعـطي الـشـاعـر إمكـانـات أكثر لـلـتـعـبير. فـلا شك أن الـقـصـيـدة الـتـي لا تـخضـع لـلـوزن تسـتـوعـب تـعـابـير سـمـيـح المنطلقة علـى غـرار (الـهـوروسـكـوب)، (أكسيد الكربون)، (أمريكا الشمالية)، ولا شك أن الـقـصـيـدة الـعـمـوديـة تـؤطـر الشاعر ضمن قوالب كلاسيكية بـأغلبها، رغم ما يحاوله المضمون من جذبها الى لغة الواقع.

وقـد أدرك الـقـاسـم أن الـفـن الاشـتـراكـي يـتـطـلـب الـتـجـديـد المستـمـر فـي وسـائـل الـتـعـبـيـر، وعـن هـذه الاتـجـاهـات الـشـكـلـيـة يقول برخت:

« من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه لـيـس هـنـاك أهـمـيـة لـلـشـكـل أو لـتـطـور الـشـكـل فـي مـجـال الـفـن، فـبـغـير إدخـال تجديدات شكلية لا يمكن للأدب أن يقدم مـوضـوعـات جـديـدة أو وجـهـات نـظـر جديدة إلى الفئات الجديدة من الجمهور .... إننا نحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق الجديدة ».(٥)

إن سميح القاسم يجذب النظر في تنوع الشكل عنده، فهو حريص على الابتكار في النماذج المعروضة والأحاسيس المجتلاة.

يقول عبد الفتاح الديدي:

«إذا ضـاع الـتـنـوع في أعمال الأديب اختلطت الـنـمـاذج واعتجنت الوحدات وصارت على هيئة رتيبة خالية من الشخصية والحياة وشبيهة بالانفصال والعدم، ويؤكد بودلير دائمًا هذه الحقيقة: وهي أن الجميل دائمًا خارق للعادة وخارج عن المألوف» .(٦)

وفي ديوان القاسم الذي نعالجه ينثر سميح على العالم رماده الحار في لغة شابة مشبوبة.... قوية جنسية تبحث عن المرأة وعن الوطن.....يرود الشكل حتى إذا انقاد له وانسـاب كثرت الـذبـذبـات أو الـتـوتـر بين الخضـوع لمقتضيات الوزن والتحرر منه.

ونلاحظ كذلك هذه التغطية الشكلية بدءًا من أناقة الكتاب وحلته الجذابة – التي تشعرنا قليلاً بالأرستقراطية، في وقت يبحث فيه الكادح عن لقمة عيشه، هذه الأناقة التي تمثلت في صورة الغلاف الذهبية ، وفي الأوراق الشفافة الإضافية والأوراق السميكة الملونة – من بنفسجية إلى خضراء إلى زهرية، فغدا الكتاب لوحة فنية قبل أن نشرع في القراءة الجوهرية.

أوليست الرهافة والتأنق من سمات الشبوبية؟؟

ومن هذه الذبذبات التي أشرنا إليها ما ينطلق من قاعدة مستقرة: يستخدم الشاعر أساليب المزاوجات اللغوية في صنعة فنية. فمن التبادل اللفظي:

شبابك شيء وشيء شبابي(ص١٠٠)

★ شاعر وأكاديمي من فلسطين .

و/يدك بين يدي

ويدي بين يديك (ص ٢٦)

و/يراك في كل شيء

يرى كل شيء فيك(ص٩٤)

وهذه النماذج تلقي أضواء على صورة التقطتها آلة التصوير من موقعين مختلفين. إنه نوع من اللعب. ومنه التكافؤ في طباق بلاغي(٧) يقول سميح:

خاتمة

لا خاتمة (ص١٠٤)

و/ وأعلم أنك

لا لا أعلم (ص١١٤)

و/ كأنك كنت دائمًا

كأنك لم تكوني أبدًا (ص٣٠)

و/ أكون في الدنيا

ولا أكون فيها (ص٤٥).

وإلغاء المعنى يثريه ويكثفه بقدر ما يوحي إلى تردد في الموقف ثم اندفاع.

وإذا كان المتنبي يقول:

تمرست بالآفات حتى تركتها

تقول أمات الموت أم ذعر الذعر؟(٨)

مستعملا المجاز العقلي في عجز بيته فإن هذا التتابع اللفظي يستعمله سميح بصورة جديدة واستمرارية:

وفي الماء مائي

أغرق في الحزن حزني (ص١٠١)

و/ تخطينا المعجزة في المعجزة(ص٣٥)

فهذه الصورة مضاعفة للحزن ومبالغة لمعاناته. كما نلاحظ أسلوب التناقض الذي عابه نقاد الشعر القديم(٩)، ولكنه عند سميح ينمّي المعنى في رأيي:

تفاحتي الجمره/ الحلوة المره (ص١٠٩)

وأنت الجرح وأنت البلسم(ص١١٣)

و/ وأنا أجهل وأنا أعلم (ص١١٤)

ومن هذه الأمثلة لاحظنا أن الشاعر تعمد القبض على التناقض الذي أشارت إليه خالدة سعيد: «القبض على التناقض هو الهجوم على المستقر الراكد، خرق للعادة، هذه هي لغة السلب، وهذا ما يستنبط الحي الدينامي ويسقط المستنفد.

هذا الحي الجديد ليس مجرد تنويع على القديم بل هو معارضة له، أو عليه، لكن هذا لا يعني أن المتولد الجديد لم يكن كامنًا في القديم في حالة إمكان ».(١٠)

وخلاصة القول عندها ان المجددين هم الذين يهبون للتراث الحركة والحيوية لا أولئك الذين يكررون ويقلدون ويحنطون. وإذا كان الشاعر قد تعمد أو اعتمد التلاعب اللفظي بصورة جديدة موحية فإنه يشبع بعض قصائده حركة.... ولنقرأ معًا:

بين يديك ولدت وبين يديك نشأت وبين يديك قتلت وعدت بُعثت وعشت ورحت وجئت وكنت وصرت وخفت وثرت. وبين يديك قرأت... (ص١٠٢)

وتتسارع الأفعال بين يديه، تتطور تتهيج حتى تصل إلى ذروة صوفية (إكستازا) يسقط بها لفظتي (وبين)، (يديك). إنه مرة أخرى نوع من اللعب يفرض عليك المشاركة. وهاك قصيدة حركة أخرى:

وكان هناك فنار   يشع ويخبو

زمانًا وراء زمان   يشع ويخبو وراء زمان

يشع ويخبو

لعل شراعًا يلوح

لعل دخانًا يلوح

لعل دخانًا يصيح

هو الشط

شكرا فنار الأمان

وظل يشع ويخبو

وما من شراع وما من دخان(ص ٨٤)

ثم يتحول الفعل (يشع) إلى (يدق) وكأن الشاعر (مايسترو) أو موزع موسيقي يلزمك أن تشاركه، وتتخيل الإضاءة والانطفاء ... وكأنك مكلف بالإشراف على الإضاءة.

وثمة مسؤولية شكلية تقع على مخرج هذا الكتاب الأنيق. ففي صفحة (٢٣) يقول الشاعر:

ساعات الفجر الأولى

زرق

العندليب الأول على شجرة الليمون الزرقا

أزرق

أنهار العالم تلتف على عنقي الأزرق

أنشوطة زرقاء زرقاء

جفون عيني

زرقاء زرقاء

أتلاشى في الزرقة

أتلاشى

لم أعد أعرف لون عينيك

والعتاب لأن المخرج جعل الصفحة السميكة المقابلة لها صفحة بنفسجية، وكان حريًا به من الناحية الجمالية ان يجعلها زرقاء تماثلاً مع الجو.

وفي توزيع فقرات القصيدتين (أبجدية العمر) (ص٣٢) و(تلاوات من آي الحب) (ص٤١) قسم الشاعر حروف لفظة (ميلادي) ليكون كل حرف عنوانًا لفقرة، فجعلها في القصيدة الأولى على هذا الترتيب: م ي لا د ي

وفي القصيدة الثانية جعلها: م ي ل ا د ي ، ولم يكن ثمة سبب مقنع لهذا التقسيم – اللهم إلا ما أملاه عدد الفقرات، فبدلاً من أن يستعمل الشاعر الترقيم في التقسيم أكد على ميلاده وبعثه، ومن الغريب أن تكون فقرة (لا)– الموجبة لمعنى الرفض – تشبثًا بالحبيبة:

بين الفجر والفجر نكون وحدنا

يكون معنا خفرك الملائكي إزاء جرأتي

يكون معنا العالم

ونكون وحدنا

إذًا هذا هو الحب

إن الجنس من سمات (الشبوبية)، لذا فليس عجيبًا أن نرى بروز المراهقة والحب مع أكثر من امرأة، حتى مع امرأة لم يتعارف وإياها بعد، تبدأ علاقته بها:

هل هذا المقعد خال يا سيدتي (ص١١٥)

وينتهي:

ليلتنا كانت رائعة

لكن معذرة ما اسمك

لم نتعارف بعد

تذكرني هذه القصيدة بقصيدة صلاح عبد الصبور (أغنية من فيينا) – يقول صلاح فيها:

تشابكت أكفنا واعتنقت

أصابع اليدين

في قبلة بليلة منهومة

تفرقت خطواتنا وانكفأت

على السلالم القديمة

ثم نزلنا الطريق واجمين

....

....

وحين شارفنا ذرى الميدان

غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني من أنت(١١)

لكن سميحًا يجعلها هي التي تسأل (من أنت ؟) بدون (كأن)، فسميح كما قلنا فيه (شبوبية) وحرارة. ونختم هذه المراجعة بقصيدة له تبين مدى الالتصاق واللعب عند شاعرنا:

لو كنت شجرة

سأكون عندليبا يعيش بين أغصانك

لو كنت شجرة

ستكونين فاكهتي الوحيدة

لو كنت كهفا

سأكون راعيًا مبللاً بالمطر يلوذ بك

لو كنت كهفًا

ستكون الصدى الأبدي بين جنباتي(ص٨١)

الهوامش

١ - اخترت (الشبوبية) هذه اللفظة العامية لما لها من طاقة إيحائية، فهي تعني الشباب والشبوب - أي الفتوة والاندفاع، كما تحمل معنى الحيوية والحركة والجنس.

أحبك كما يشتهي الموت، منشورات مكتبة ومطبعة أبو رحمون – عكا – ١٩٨٠.

٢ - انظر مثلاِ (الحماسة) لسميح القاسم – . دار الأسوار

٣ - انظر مثلا ديوانه الموت والياسمين

٤ – انظر مثلا سربيته إلهي إلهي لماذا قتلتني!

٥ – أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، كتاب الهلال – ١٩٦٦، ص ١٦٩

٦- عبد الفتاح الديدي: الخيال الحركي في الأدب النقدي، دار المعرفة، القاهرة– ١٩٦٥ ص ١٧.

٧ - عن التكافؤ : انظر كتاب قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مكتبة الخانجي – ١٩٦٣ ص ١٦٣.

٨ – ديوان المتنبي ج ٢ ، شرح البرقوقي، دار الكاتب، بيروت. انظر شرح البيت ص ٢٥٢.

٩– انظر مثلاً قدامة بن جعفر نقد الشعر ، ص ٢٣٢ .

١٠– خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة– بيروت– ١٩٧٩. ص١٤.

١١ - ديوان صلاح عبد الصبور (المجموعة الكاملة) المجلد الأول، دار العودة– ١٩٧٢؛ ص ٢١٣ : وانظر الدراسة الرائعة التي كتبها عن هذه القصيدة الناقد الدكتور محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد ، ص١٤٥.

عبدالرحمن منيف قــــــاصاً

عبدالرحيم مؤذن★

مــن المؤكــد أن الــوجــه الــروائــي لـ«عبدالرحمن منيف» قد غطى على بــاقـي مـلامحه الأخـرى مـن قصـة قصيرة وأبحاث في النفط والتنمية، وكتابات في السياسة والايديولوجيا ونصوص إبداعية في الوفاء لرموز دالـة شـمـلت الانسـان والمكـان مـن خـلال سير مـزدوجـة تـوزعت بين الماضي والحاضر، بين أركيولوجيا الحيـاة و«طـوبـوغـرافـيـة» الموت. وبـالإضـافـة الى هـذا وذاك غـابت ملامح هذا الوجه في أتون كتابات المنفى التي عكست تحولات المنفى وتحولات الكتابة في آن واحد.

في هذا السياق الثرّ سنحاول مقاربة تجربـة «عـبـدالـرحـمـن مـنـيـف» الـقـصـصـيـة، مـن خـلال نـصـوص سبـعـيـنـيـة (١٩٧٦) أعـادت جـريـدة «أخـبـار الأدب» نشـرهـا في السـنـة الماضـيـة (١١ مـارس، ع، ٥٥٨، ٢٠٠٤) تـكـريـمـا لـهـذه الـشـخـصـيـة المميزة بـارتدائها لخرقة الكتابة التي لازمته الى أن تحول الى نص لنفي النفي يزداد مريدوه أو حواريوه كل وقت وحين.

القصص المقترحة على الشكل التالي:

١ – عندما ابتعدت الباخرة... كثيرا.

٢ – عالمان.

٣ – عملة مزيفة.

القاسم المشترك بين هذه النصوص هو السفر. والسفر، هـنـا، بـقـدر مـا هـو ثـيـمـة مِيِوِش محوريـة في هـذه النصوص هو في الوقت ذاته حافز على الكتابة أو السرد.

١ – السفر ثيمة: في النص الأول (عندما ابتعدت...) يبدأ السفر بلحظة الوداع، على رصيف الميناء بين امرأة ورجل، الرجل يعود من حيث أتى، والمرأة تستقل الباخرة. الرجل يذوب في اليومي، والمرأة تبحث عن المغامرة، عن مكان متحري لا يعرف الاستقرار في العلاقات واللغات والتقاليد.

السفر بنهاية علاقة، براً، وبداية، بحراً، علاقة جديدة.

في النص الثاني ، (عالمان)، صديقان يشربان في بار صـغير، لـيـلـة الـوداع، في احـدى المدن الألمانـيـة، وأمامهما رجل ألماني وحيد يشرب، دون كلل، والحزن لا يغادره. الصديقان يشربان نخب الليلة الاخيرة، أو نخب «الكلمات الاخيرة قبل السفر»، والرجل الوحيد، الحزين، يتحيّن الفرصة للالتحاق بهما، بعد أن مل الوحدة والعزلة. في لحظة مفاجئة، يلتحق بهما ويبدأ الاعتراف المجسد في خوفه من الذهاب الى المنزل، بعد أن ماتت الزوجة، منذ اسبوع بالضبط، وسافرت ابنته، مع صديقها، الى مكان ما في رحلة سياحية.

في النص الثالث المعنون بـ«عملة مزيفة» يماثل السفر حـلـمـا بسيطاً تمثل في مقايضته اوراقا وأكياسا «بلاستيكية» مستعملة بعظمة او عظمتين ما زالتا تحملان رائحة اللحم!!

يـرفض الجزار المقـايضـة الـبـئـيسـة ، فترتد الأيـدي الصغيرة على أعقابها لتصطدم بسيارة مجنونة تترك

★ كاتب من المغرب .

خلفها كومة من اللحم الطري المعجون بالدم، الأكياس الأوراق» (النص. أخبار الأدب.ص١٨).

٢ - السفر والكتابة: إذا كان السفر «في المستوى الأول، ثيمة» ميوسّ مركزية في النصوص السابقة، فانه يحقق بذلك الدلالات المتعارضة التالية:

ف[السفر] أ - رغبة في التواصل وعجز عن التواصل أيضا.

ب - رفض للوحدة، وسقوط، في أحابيلها، لسبب او لآخر.

ج - حنين الى الاستقرار، ورغبة في المغامرة الرافضة للاستقرار.

د - خوف واطمئنان، فرح وحزن، فتوة وشيخوخة.

السفر بهذا المعنى، رؤية فكرية للحظة نفسية ممددة (النص الأول)، أو قد تكون هذه اللحظة انسانية، بمقاييس محددة (النص الثاني)، او قد تكون لحظة اجتماعية عاكسة لوضع اجتماعي محدد. (النص الثالث).

ولما كانت القصة القصيرة فن التكثيف، بامتياز، فان السفر، من حيث كونه ثيمة سردية، شكل بؤرة السرد منه، وإليه، تعود كل المستويات الأخرى، الفكرية والدلالية، محققا المسافر السردي التالي:

١ - عندما ابتعدت الباخرة : توازن - خلل - توازن. [انسجام/ انفصام/ انسجام.]

٢ - عالمان: خلل - توازن - خلل. [اضطراب/ استقرار/ اضطراب.]

٣ - عملة مزيفة: توازن - خلل - خلل. [هدوء/ اضطراب بسيط/ اضطراب مركب.]

في النص الاول، يتموقع السارد، في عمق حركية السفر، قبل انطلاق الباخرة، واثناء انطلاقها، وما بعد انطلاقها. ومن ثم فهو سارد عليم بكل شيء»، وهو شخصية تضبط إيقاع الشخصيات الاخرى. «وفي المساء، وانا اشرب كاسا من الكونياك» قدرت أن الدموع التي رأيتها تتساقط من عينيها، خلفت فيها هذا الحزن الذي يسيطر عليّ الآن». [النص،ص١٨].

وتموقع «السارد في هذه المواقع، يعود الى - كما سبقت الاشارة- الى طبيعة ارتباطه بحركية السفر زمانا (في المساء/ اثناء الليل/ في اليوم التالي/ في اليوم الثالث/ في لحظة ما/ في تلك اللحظة/ او قد يموقع مكانا، (الرصيف/ الحاجز/ البحر/ الباخرة/ ظهر السفينة/ المشرب/ المطعم/ الصالة/ الميناء الأخير...).

وهذا الارتباط، زمانا ومكانا، يؤدي بالضرورة، الى تنويع المسرود من جهة، وتنويع الموصوف- من جهة ثانية- بين المرئي والملموس، بين المحسوس واللامحسوس، بين المنجز والمحتمل.

وبالاضافة الى هذا وذاك، تسمح حركية السفر بالتماهي في شخصية المسافر. فدلالة المسافر، في النص السردي عامة، تكمن في الانتقال من الحياد الى التفاعل، من ضمير الغائب- او المخاطب- الى ضمير المتكلم، من وضعية المنفعل الى وضعية الفاعل. «في المساء. قدرت أن الدموع التي رأيتها تتساقط من عينيها خلفت فيها هذا الحزن الذي يسيطر عليّ الآن... وتذكرت أشياء حزينة أخرى». [النص ص١٨]. كذلك قد نجد هذا التماهي في المثال التالي: «فكان مظهرها، وهي تدخن سيجارتها في الرواية يذكر بأحزان لا تنتهي» [النص، ص١٨].

في النص الثاني تقوم الحكاية على سفرين متناقضين:

أ - سفر من الداخل نحو الخارج. فلقاء الصديقين، في مكان ما، من دولة أجنبية، هو لقاء الداخل الحميمي الذي لم يستمر ، طويلا، ليبدأ الانتشار، من جديد، في أنحاء الأرض.

ب - سفر من الخارج نحو الداخل، ويتمثل ذلك في الرجل الوحيد المطارد من الخارج (موت الزوجة/ سفر الابنة...) نحو الداخل، «البار» بحثا عن الأنس والرغبة في الحوار درءاً للعزلة أوالموت البطيء.

والسفران معا، في الداخل والخارج، لقاء وفراق، بل ان الفراق هو النهاية الطبيعية في التجربتين، خاصة ان الفراق هو الذي يمنح معنى ما للصداقة الصعبة. «لقد

أردت أن نكون أصدقاء، لكنكم كنتم بعيدين... سأشرب كأسي وأمشي».[عالمان، ص١٨].

عالمان متناقضان، ولكنهما في الوقت ذاته، متكاملان، من حيث كل منهما يضيء الآخر. فانسجام الصديقين، أثناء اللقاء – يضيء، وحدة الرجل الحزين، وهذا الاخير يعكس وضعه المفرد ما يعتقده خراب الروح من مرجعية الانتماء الى الثراء الوجداني المفتقد في اللحظة الحالية.

السفران متناقضان من حيث نوعية كل منهما المتوزعة بين السفر المادي (لقاء الصديقين)، والسفر الروحي (لقاء الرجل مع الوحدة أو العزلة). والتناقض الحاصل بين السفرين لا يلغي التقاءهما، من حيث الدلالة البعيدة وهي الخوف من الوحدة أو الضياع.

والسارد، في هذا النص لا يكتفي بتقديم هذه الحالات المتناقضة، وصفاً وسرداً، بل هو سارد يتموقع، في النص، عبر محطات «محكي الأقوال» ومحطات «محكي الأفعال» في لحظات متداخلة تجمع بين المستويين دفعة واحدة.

في النص الثالث (عملة مزيفة)، يصبح السفر خروجاً بدون عودة، وبالرغم من كون امتداد هذا السفر، ماديا، لا يتعدى عبور الطريق، غياباً، فان هذه المسافة عادلت – على قصرها– نهاية حياة انسانية بسبب سيارة مجنونة حوّلت الكائن الى كومة من لحم وعظم وأكياس بلاستيكية متناثرة، بالرغم من كونها مجرد أكياس مستعملة، كان يحلم بأن يقايض بها الجزار، فأصبح الآن كومة عظام ولحم بشريين، وأميال طويلة تفصله عن أمنيته البعيدة، في الحصول على عظام تحمل رائحة لحم دون اللحم ذاته، لحم الشاة الذي تحول الى لحم الإنسان!

السارد، في النص الحالي، سارد محايد. وحضوره في هذه اللحظة لا يختلف عن حضور باقي المتبضعين. غير ان الفرق بين السارد والزبائن، يكمن في تراجع السارد عن شراء اللحم، بعد أن رأى اسراب الذباب تتراكم حول اللحم البشري بعد أن انتقلت من حانوت الجزار إلى أرضية الاسفلت، فذابت رغبة السارد في اقتناء قطعة اللحم الطبيعية!!

السفر، في هذا النص، خروج – كما سبقت الاشارة– بدون عودة، أو ذهاب بدون إياب!! إنه سفر – بعد أن خرج عن مساره الطبيعي– من الحياة نحو الموت. قد يكون الأمر صدفة، كما يحدث في كل يوم، غير ان طبيعة هذه الصدفة نبعت من صلب المفارقة بين أقنومي السفر المتعارضين، مما انتج مفارقاتٍ أخرى تحول فيها المسافر الى مأكول» وهو الذي كان يحلم بأن يكون آكلا!! ومن ثم، فرفض الجزار للعملة المزيفة (أوراق مهترئة/ أكياس بلاستيكية مستعملة)، هو رفض لوجود الكائن الذي انتهى الى نهاية الشوط، فكان من الطبيعي– أو من المحتمل– وقوع ما حدث (حادث السيارة المجنونة)، والسارد حاضر، مرة أخرى، من موقع حيادي، لم يمنعه من تراجعه عن شراء اللحم، بعد أن رأى انتقاله طريق حانوت الجزار– الضمني من حانوت الجزار الى عرض الطريق!!

خلاصات

١ – مكون السفر مكون مركزي في انتاج حرية النص ودلالاته.

٢ – السفر سفران: سفر الحياة والموت، الوجود والعدم، القدرة والعجز.

٣ – ارتباط السفر بالقصة القصيرة– جنساً أدبيا مميزاً– جعل منه اداة تنطلق منها كل الدلالات واليها تعود.

٤ – ومن ثم فهو بؤرة سردية بامتياز. ولكنها بؤرة بثنائيات عديدة تتوزع بين البداية والنهاية. والنهاية قد تصبح. وطبيعة هذه العلاقة بين البداية والنهاية، تؤكد على لحظات الاضطراب بين الذات والموضوع، بين الرائي والمرئي.

٥ – شكلت هذه النصوص تخطيطات سردية لنصوص– ولا يعني ذلك أي حكم قيمة– ممثلة قد تعالجها الرواية مستقبلا، من خلال تحولاتها الفكرية والجمالية، بواسطة بنية السفر وأبعاده الفكرية والانسانية.

وحش غذاؤه لحم الحضارات العريقة
أو الأفعى خمبابا في غابة النخيل

عمـــر شبانـــــة★

تنبيه: ليس لهذا النص علاقة، أيّةَ علاقة، بما يجري اليوم من حرب إرهابيّة على الإرهاب.

هل نحن شخوص ملاحم أسطورية، أم أننا وقائع تاريخية جسدتها الأساطير القديمة منذ آلاف السنين؟ وما الفرق بين أسطورتنا وواقعيتنا؟ بين الخيال والواقع؟ وهل يتخيل الخيال ما هو خارج الواقع؟ أم أن ما يحدث أكثر خيالية من المتخيل؟

ما يجري في الواقع يجري تحويله إلى مادة متخيلة. ومهما بلغ الخيال من قوة التخيل في الانزياح عن الواقع، يظل الواقع أغنى من أي خيال. ولنقرأ الملاحم والقصائد الأسطورية، وسنرى أن الإنسان الواقعيَ هو إنسان الأسطورة نفسه. وأن إنسان الأسطورة كان واقعياً وتاريخياً، في همومه وقضاياه وأسئلته.

يبدو أن الإنسان منذور للكارثة. ففي الواقع ، كما في الأسطورة، هذا هو مصير البشرية منذ هبوط آدم، مروراً بالطوفان العظيم الذي نراه في الكتب المقدسة كما في الملاحم والأساطير، حتى يومنا الذي نعيش. كأن لا فرق بين الواقع والخيال والأسطورة، تتشابك هذه جميعاً لتصنع مصير البشر. فليست الأسطورة محض خيال في مجملها، بل إن جزءاً كبيراً منها، كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا والمؤرخون والفلاسفة، هو وقائع جرت «أسطرتها». فمن أقدم الملاحم البابلية «جلجامش»، وهي ملحمة ملك أوروك، إلى ملاحم الرومان والإغريق، حتى الأعمال الباهرة للعصر الوسيط، نجد أن الأساس الذي تقوم عليه هذه الملاحم هو الواقع لا الأسطورة، حتى لو جاء هذا الواقع وشخصياته في صورة آلهة وأبطال خارقين.

أقول هذا وأنا أقرأ اليوم ملحمة «جلجامش» الخالدة (كتبت مطلع الألف الثانية قبل الميلاد)، من جهة، وملحمة الشاعر الروماني أوفيد (٤٣ ق.م حتى ١٨ ب.م) المعروفة بـ«مسخ الكائنات» (التحولات/ أو الـMetamorphoses، التي كتبت في بدايات القرن الأول بعد الميلاد)، ولأقرأ، من خلالهما، وقائع تجري في واقعنا المعاصر، بحرفيتها حيناً، وعلى نحو مختلف ومتنوع حيناً آخر. ولا أدري ما الذي دفع أفلاطون ليطرد شعراء الأساطير من مدينته الفاضلة، وينظر إليهم نظرته للمفسدين للفكر، مع أنهم هم من حفظ لنا ذلك التاريخ الذي لا يكتبه المؤرخون. فبعد أفلاطون عادت الأسطورة، كما يقول ثروت عكاشة في تقديمه «مسخ الكائنات»، و«ظهرت في شكل جديد وقد تحولت إلى تراجيديا، وصار هذا التحول نقطة تغيير واضحة ووجهة نظر جديدة في الأسلوب الأسطوري نفسه».

سأتناول هنا، على نحو يقترب من القراءة الاختزالية، إحدى معارك جلجامش الكبرى، وهي معركته ضد الأفعى «حواوا» (أو خمبابا) التي خاضها بالاشتراك مع صديقه «أنكيدو»، لما في هذه المعركة من ذكر لـ«أسلحة الدمار الشامل» التي استخدمها ملك أوروك في مواجهته مع رمز من رموز «محور الشر»، وتمكن من القضاء عليه. كما سأتناول، على صعيد مكمل للصعيد الأول، جانباً من كتاب «مسخ الكائنات»، هو الفصل الأول من «الكتاب الثاني»، والخاص بالمدعو «فايثون» ابن إله الشمس فويبوس، الذي دمّر الكون في واحدة من نزواته لاحتلال مكان أبيه فوق عربة النار التي تجرها الخيول المجنّحة، لما في هذه القصة من دمار وخراب (ليس له علاقة إطلاقاً بما فعلته وتفعله الصواريخ «الذكية» ببغداد وغزة وسواهما).

في ملحمة «جلجامش» الخالدة، نقرأ سيرة ملك/ إنسان طامح

★ كاتب من فلسطين .

للخلود، وفيها من التأملات الفلسفية والتجربة الحياتية ما يمكن أن يعكس حياة غير بعيدة من تصوراتنا عن الآلهة. وسواء كان جلجامش شخصية تاريخية واقعية جرت «أسطرتها»، أم كان شخصية أسطورية تنطوي على الكثير مما هو واقعي، فالمسألتان الواقعية والأسطورية تتداخلان في هذه الشخصية، كما تتداخلان في الكثير من الشخصيات التاريخية المعروفة من آلهة وأنبياء وأبطال.

ما يهمنا هنا، في هذه الملحمة، أن جلجامش «البابلي» الطامح للخلود، والذي جسّد طموحه في حروب كثيرة، يطمح لتخليص بلاد بابل، والعالم كله، من «إرهاب» الأفعى خمبابا، التي تعيث في الأرض فساداً، كما تفعل قوى عظمى لا أحد يجرؤ على مواجهتها. وحين يخبر جلجامش صديقه أنكيدو بوجهته، يستهجن هذا ما يفكر به الملك، ومثله كثيرون يستهجنون. فمن يعرف حواوا يصيبه الرعب والصدمة:

في الغابة هناك يعيش حواوا الرهيب

هيّا. أنا وأنت. نقتله

هيّا نمسح الشر كله عن وجه الأرض

ويجيبه أنكيدو الذي يكاد لا يقل عنه قوة وبطولة، أنه يعرف هذه الغابة، غابة الأرز التي يعيش فيها حواوا، فهو «يزأر فيها، في فمه نار، وفي أنفاسه العطب..». فالمعروف أن «أنكيدو» كان يعيش في الغابات، رفيق الحيوان البري، من غزلان وسواها، حتى جاءته تلك «المحظية» فتاة البهجة المدعوة في ذلك الزمن (courtezan)، التي أرسلها إليه جلجامش حين سمع عن قوته، وقد حركت فيه تلك «البغي» الرغبة، فقضى معها ستة أيام وسبع ليال «روّى نفسه من مفاتنها»، وحين يمم وجهه شطر رفاقه الحيوان، ولّت وفرّت أمامه.. تركته في حيرة خائر القوى، تعثر في جريه.. لكنه «غدا عارفاً واسع الفهم»، وعاد إلى المرأة فقادته إلى جلجامش.

وبدلاً من غابة الأرز، هاهو حواوا يجتاح غابة النخيل. ويرى «العراقيان» جلجامش وأنكيدو ما يفعل خمبابا الشرير في الغابة. يتقدم جلجامش، ويفكر أنكيدو: كيف نستطيع المضي إلى غابة (النخيل) وحارسها، جلجامش، محارب عنيد، عتيّ لا يغمض له جفن..؟

ليس خوفاً أو رهبة مما قال صديق الفلاة وحيوانها. بل دعوة للتفكر في الوسائل الكفيلة بالنصر على «الأوغاد الأشرار».

فيردّ عليه جلجامش:

الآلهة هم الخالدون في مرتع شمش

أما البشر، فأيامهم معدودة على هذه الأرض

وقبض الريح كل ما يفعلون

أراك خائفاً من الموت وما زلنا هنا سأمضي أمامك

فإذا سقطت، أصنع لنفسي شهرة:

لقد سقط جلجامش

صرعه حواوا الرهيب..

سأقطع أشجار الأرز

وأنقش لنفسي اسماً خالداً

وجمع جلجامش صنّاع الأسلحة وطلب إليهم أن يصنعوا له «أسلحة الدمار الشامل»، فمواجهته لن تكون سهلة. فقد خبر الحروب، وخاض الكثير منها، ولكي يحارب حواوا، قال فليصنع صانعو السلاح ما هو أشد فتكاً، وقد صنعوا له:

صنعوا أسلحة عظيمة

صبوا فؤوساً تزن الواحدة منها ثلاث وزنات (الوزنة البابلية تعادل ستين رطلاً)

صبوا سيوفاً هائلة يزن نصل الواحدة منها وزنتان

ومقبضه ثلاثون رطلاً

وغمده من ذهب زنته ثلاثون رطلاً..

.. ما أقوى ابن أوروك.. هذا ما سأجعل البلاد تسمعه

وبعد صراع عنيف، حاول حواوا الاستسلام، أظهر رغبته في الهدنة، واعداً جلجامش بأن يكون خادماً له، لكن أنكيدو يعلم أن هذه حيلة من حيل الأفعى، وقد نصح رفيقه أن لا يعير سمعاً للأفعى، وأن لا يبقي على حياتها. وهو ما جرى حقاً، فقد قطع «البطلان» رأس حواوا وعادا إلى أوروك من حملتهما ظافرين.

وآخر معارك جلجامش كانت ضد ثور السماء. صحيح أن أنكيدو هو الذي صرع ثور السماء الذي أرسلته عشتار على جلجامش لأنه رفض الزواج منها، لكنه هو، جلجامش الملك، من قاد المعركة، وليس أنكيدو. فقد أرادت عشتار أن يكون زوجاً لها بعد انتصاره على «حواوا»، وبعد أن رأته قد «غسل شعره الطويل، وأسدل شعر رأسه على كتفيه. وعندما وضع تاجه على رأسه، شخصت عشتار العظيمة إلى جماله:

«تعال يا جلجامش وكن حبيبي

هبني ثمارك هدية

كن زوجاً لي وأنا زوجاً لك

سآمر لك بعربة من ذهب ولازورد..».

لكن الملك يدرك ما تفعله المرأة عشتار بعشاقها، وما فعلته «المحظية» برفيقه أنكيدو، لذا راح هو، جلجامش، يعدّد عشاقها وما فعلت بكل منهم، فاستنجدت بأبيها:

مضت إلى حضرة أبيها آنو
مضت إلى حضرة أمها آنتوم:
أبتاه. قد شتمني جلجامش
وعدّد قبيح فعالي
قبيح فعالي ولعناتي..
أبتاه. اخلق لي ثور السماء يهلك جلجامش..
و.. (هكذا) هبط ثور السماء (...)
في خواره الأول قتل مائة رجل
مائتين، ثلاثمائة
في خواره الثالث انقض على أنكيدو
ولكن أنكيدو (أحبط) هجومه..
.. وأمسك بقرني ثور السماء
فأرغى ثور السماء وأزبد..
.. وبين مؤخرة الرأس والقرنين غيّب نصله..
.. بعد ذلك استراح الأخوان (أنكيدو وجلجامش).

فالذي قتل ثور السماء هو أنكيدو، وجلجامش هو من أخذ وسام النصر. إنه هو الملك.

* * *

في واحدة من نزوات (فايثون)، ابن إله الشمس (فويبوس)، يطلب «الولد» من أبيه أن يتخلى له يوماً عن مركبته الشهيرة «عربة النار»، التي تقودها الخيول المجنّحة. وتحت ضغط الابن، تخلى له فويبوس عن العربة، وأمر ربات (الساعات) بشدّ الجياد إلى النار، فاستجابت وأخرجت الجياد من الحظائر السماوية، تنفث اللهب متخمة بما التهمت من الأمبروزيا (طعام الآلهة). وأخذ الأب يزود ابنه بالوصايا التي تجعله يسيطر على المركبة، لكن الابن اندفع «في حماسة الشباب واعتلى المركبة التي لم تنوْ بجسده الغض»، وكانت خيول إله الشمس تملأ الأجواء بصهيلها وأنفاسها المشتعلة، وتضرب الحواجز بحوافرها. وبعد أن أزاحت الآلهة (تيثيس) الحواجز من طريق الخيل، وهي «تجهل المصير الذي ينتظر حفيدها»، انطلقت الجياد وقد أحست بالمركبة أخف مما كانت عليه حين يعتليها إله الشمس «وبدت المركبة كالسفينة التي يتلاعب بها الموج لخفتها»، وأحست الجياد أن المركبة تتأرجح وتعلو كأنها فارغة، فـ«انحرفت عن طريقها وتخلت عن اتجاهها المعهود». استولى القلق على الولد قائد المركبة «الذي تعوزه المهارة في القبض على أعنة الخيل فانفلت زمامها.. ولم يعد (الولد) يعرف طريقه، ولو قُدِّر له أن يعرفه فلن يقدَّر له أن يملك السيطرة على الجياد». فالتهبت كوكبة الدب الأكبر الثلجية، ودبت ثورة محمومة في كوكبة الثعبان و.. أخذت الكارثة تنشر نيرانها في كل مكان. ثم فجأة «أمسك العجب بـ(لونا) ربة القمر وهي ترى جياد أخيها تهوي والدخان ينطلق من السحب المحترقة والنيران تلتهم مرتفعات الأرض فتتشقق وتبرز فيها الأخاديد لجفاف تربتها وتلتهم المراعي فتنقلب هشيماً، وألسنة اللهب تأكل الأشجار وأوراقها متخذة من حصاد الحقول وقودها.. إلى جانب اندثار المدن الكبرى واحتراق الأسوار وتهدمها وتحول شعوب بأسرها إلى رماد.. وقد أكلت النار جبل أثوس (..)، وجبل الثور في سيليسيا وجبل.. كما أتت النيران على جبل هيليكون موطن ربات الفنون، وجبل هيموس الذي ارتبط اسمه بعد ذلك باسم أورفيوس (...)، وتوهج اللهب في الأوليمبوس أعظم هذه الجبال شأناً، وبلغت الحرائق جبال الألب الشاهقة الارتفاع، وسلسلة جبال الإبنين التي تتوج السحب قمتها..».

ونتابع المشهد الواسع الذي يرسمه أوفيد، متنقلاً في القارات، حيث الخيول جامحة على هواها تقودها أقدامها المجنحة بلا ضابط، فنسمع أنه قد «شاع بين الناس أن بشرة الأثيوبيين قد استحالت سوداء في هذه اللحظة، إذ انبثق الدم إلى بشراتهم. وفي هذه اللحظة أيضاً جففت الحرارة مياه ليبيا فغدت صحراء، وأخذت الحوريات ينزعن شعورهن نائحات ينابيعهن وبحيراتهن المفقودة..».

ويقول لنا أوفيد إن مياه الأنهار لم تسلم من لفح النيران الذي جفف الينابيع، ومن بين هذه الأنهار يذكر «نهر الفرات ببابل، والعاصي بسورية».

وليس هذا سوى مشهد من مشاهد «المسخ» التي تصيب العالم حين يقوده «ولد» بلا خبرة أو مهارة. فهل لهذا المشهد علاقة بواقعنا الذي نعيش؟ ما العلاقة؟!

* * *

في أي طور من أطوار «تطور» الوحشية نعيش اليوم؟
بأي المعايير يمكن أن يقاس هذا التطور، حين يقاس التقدم والديمقراطية بارتفاع المقدرة على القتل والتدمير وهتك الحرمات الإنسانية؟

لنعد إلى بدايات نشوء الكون، ولنر ما كانت عليه صورة العالم والكائنات في ذلك الحين:

«لم يكن ثمة نزاع أو عدوان،.. ولم تكن ثمة خوذات ولا سيوف، إذ كان الناس آمنين لا تفزعهم حروب.. وادعون لا يكدون ولا يعملون، يأتيهم رزقهم رغداً من بلوط جوبيتر..».
ولكنها بعد فترة، سنوات أو قرون ربما، باتت هكذا:
«مضى الناس يكدون في فلح الأرض وحرثها، ويبذرون فيها حبوب الحنطة التي جادت بها عليهم سيريس (ديميتير عند الإغريق)، وأخذت الثيران تئن تحت نير المحاريث».
وفي مرحلة ثالثة صار الوضع الإنساني شديد القبح:
«طُبع الناس فيه بطابع من الغلظة والقسوة فاستسلموا للمنازعات وشاعت بينهم الخصومات، غير أن الشر لم يكن قد غلبهم على كل أمورهم(.. و) برزت الجرائم في أبشع صورها وغاب الحق وانْمَحى الصدق ووئد الوفاء (..و) جرى الناس يكدّون بحثاً عن القوت، ويحفرون الأرض منقّبين عن معادنها المخبوءة في أحشائها، وامتدّ بحثهم حتى أدركوا مملكة الظلال قرب نهر ستيكس، وانتزعوا من أعماق الأرض تلك الأشياء التي غدت مصدر آلامهم، فاستخرجوا الحديد وكانت معه الويلات، وأتبعوه بالذهب وكان أشدّ من الحديد ويلاً، إذ كان كل من الحديد والذهب عوناً لهم على الحرب والقتال. وبالأيدي الآثمة شُهرت السيوف لتلقى السيوف مصلصلة مجلجلة».
ليست هذه عبارات رواية من روايات الخيال العلميّ، أو من الأفلام المنسوبة إلى هذا الخيال. إنها فقرات من ملحمة الشاعر أوفيد «التحولات» أو «مسخ الكائنات» (ميتامورفوزس)، وجمع فيها تاريخ العالم وأساطيره وخرافاته. لكن عمله الأساس، في اعتقادي، كان يختص بعمليات المسخ التي طالت الكثير من الكائنات، الآلهة والبشر، فمسختها حيوانات ووحوشاً.
ما يهمني هنا، هو العودة إلى البدايات، بدايات الخليقة، ثم المسيرة التي قطعها البشر نحو صناعة الشر والموت، وما الذي قادهم إلى ذلك، بعد أن كانوا هانئين برغد العيش، بلا كدح أو عذابات؟ ولماذا اضطر الإنسان الأول إلى نبش باطن الأرض، بعد أن كان مكتفياً بما هو على ظهرها من نبات وحيوان؟ ولماذا، بعد أن كان مكتفياً بالنبات، راح «يتوحش» أكثر فيطلب اللحوم، مهما كان مصدرها، حيوانياً كان أم بشرياً، حتى بلغت البشرية ما بلغته اليوم من تطور متوحش، بل وحشية متطورة، لا تتغذى إلا على لحم الحضارات العريقة!
هل هو الحاجة وعدم كفاية «المصادر»؟
يعيدنا هذا إلى تقسيم المجتمعات عند جدّنا ابن خلدون، فقد قسمها، على أساس اقتصادي، إلى ثلاثة أقسام،هي: مجتمع الضرورة الذي يعيش على الكفاف والحد الأدنى الضروري للبقاء، ومجتمع الحاجة الذي ينال أكثر من حاجته، ومجتمع الكمال والرفاهية الذي يسعى إلى الترف والتأنق المبالغ فيهما. وبناء على هذا التقسيم، أعتقد أنه، حتى لو كان هناك نقص في المؤونة آنذاك، وهذا أمر غير مؤكد، فإن السبيل إلى سد النقص لم يكن بالضرورة يمر عبر الشر والقتل وسواهما. كان يمكن تفادي ذلك، لو أن المخلوق رضي بما لديه، ولم يمدّ بصره ويده إلى ما متّع الله به سواه من الكائنات، فضلاً عن امتداد يده وسيفه إلى الآلهة أنفسهم لكي يقاسمهم ما يملكون ويبلغ الخلود معهم.. وربما قبلهم!
أكلّما تقدم الدهر بنا ازداد تدهورنا، وكأن ليس لمرور الدهر من وظيفة سوى الدفع إلى التدهور والتصحّر و.. حتى تغدو عبارة مثل «التكالب» و«التوحش» أقل من الوفاء بالغرض؟
البشرية تتقدم، بالعلم، نحو مزيد من التخلف والهمجية. العلم الذي كان سيكون طريق البشر إلى السعادة والرفاه والحرية، بات في الأيدي الهمجية همجياً. يتقدم العلم والتكنولوجيا تتقدم على جثث وضحايا، كما لم يشهد التاريخ من قبل.
ليس هذا هو الثمن الطبيعي للتقدم. إنه الثمن لشكل من أشكال التقدم، لتقدم ما. تقدم خير منه التراجع. وخير منه، إذا كان سيمضي في هذه الطريق، أن نعود إلى الغابة ووحوشها. نعود إلى ذئب جدنا الشاعر الذي قال «عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى»! إلى زمن الخرافة والأسطورة.
سوف نقيس الوقت بالظلال، ونحسب الأيام بالقمر، ونعدّ الأرض بالينابيع.
لنعد إلى صحراء إبراهيم الكوني الليبية، وواحاته المقدسة بتقديس الحياة وتدنيس «التبر».
ما من مخرج لبني البشر من هذا الجحيم.. سوى بوقف هذا الشكل من الـ«تقدم» والـ«تطور».
هذه رجعية؟ ليكن، المهم هو الإنسان، لا العلم الذي يهدم الإنسان.. حتى يغدو البشر قادرين على توجيه العلم والمال لمصلحة الإنسان! وحتى لا نقول كما قال جلجامش و«الجامعة ابن داود» وسواهما من المبدعين والشعراء:
«ما كان فهو ما يكون، والذي صُنع فهو الذي يُصنع، فليس تحت الشمس جديد» (سفر الجامعة/ العهد القديم).
أو «كان ما سوف يكون» كما يختزل المسألة محمود درويش.

التراكم الدلاليّ

في ديوان «الشمس وأصابع الموتى» للشاعر علي الجندي

عصام شرتح★

من الأسماء الشعرية التي عرفها القارئ العربي وتابع انتاجها في مجال الإبداع الشعري، الشاعر المتميّز علي الجندي، الذي يُعدُ ديوانه، الذي نطالعه في هذه المقالة: «الشمس وأصابع الموتى» من أكثر الدواوين الشعرية أثراً وعمقاً في تاريخه الشعري الطويل الحافل بالعطاء، والذي امتدّ قرابة نصف قرن، ويعتبر ديوانه هذا الذي صدر في عام ١٩٧٢ عن وزارة الإعلام ببغداد بصمة شعرية حداثية لغة وايحاء وصورة في تاريخنا الشعري الحداثي العربي وهذا ما تبيَن لنا من قراءة قصائد هذا الديوان غير أن أول ما يلفت انتباهنا فيه إهداء الشاعر الذي صدَّره بقوله: «... إلى كل الذين استشهدوا على الأرض العربية... وإلى كل الذين لمّا يستشهدوا بعد» هذا الاهداء الذي يحمل المضمون الفكري والدلالي لهذا الديوان يعبر بدقة عن المضمون الداخلي «الثوري» لقصائده كافة.

ويمكن أن نعرِّف ظاهرة التراكم الدلالي بأنها تكثيف الدلالات والرموز والصور دون روابط ظاهرة وهي تعد سمة خاصة من سمات قصائده الشعرية ذات البنية الشبكية الخاصة، وأول سمة أو خاصيّة من خاصيات التراكم الدلالي هي الازدواج والتفريع من خلال تراكم الكلمات المترادفة تارة والمتضادة تارة أخرى وهذا ما تبدّى لنا في قصيدته الأولى: «الرؤيا والرعب»، إذ يقول فيها:

أموتُ على شربة ماء صافية/ أتراي سأقضي وحدي ظمآنْ/ «آهِ، الصحو الصحوَ، الفجر، البريّة/ آهِ، عُشباً، صيفاً/ يا ربَّ الأوتار أغثني/ أكسِر أشواك العاصفة/ وسرِّح في الجو ضباب الألحان».

إن الشاعر يعبِّر من خلال تقنية الازدواج والتفريع والتكرار هنا عن نفسه الثائرة، المتشظية، التي تتلمس الثورة والصحوة العربية الشاملة التي يجب أن تعم بلادنا العربية، لكن هذه الثورة ما هي إلا مجرد ضباب يتلاشى ولحن حزين يصعب تحقيقه في هذه الظروف الراهنة. يقول الباحث وفيق خنسة عن شعر علي الجندي والأطوار الشعريّة التي مرَّ بها: «لقد مرَّ الجندي في مراحل شعرية ثلاث، يمكن أن نوزع هذه المراحل توزيعاً أولياً حسب تسلسلها الزمني، المرحلة الأولى: الوجودية- العبثية- الذاتية»، وتتمثَّل في ديوانيه «الراية المنكسة» و«في البدء كان الصمت». وتتميز هذه المرحلة فنياً بالتجريب القصدي، وتهشيم وقار اللغة الشعريَّة. المرحلة الثانية: الوجودية الاجتماعية- إن صحَت التسمية- وتتمثل في «الحمى الترابية» و«الشمس واصابع الموتى» و«طرفة في مدار السرطان»، هذه المرحلة من الأزمة السياسية قادته إلى الهمِّ الاجتماعي العربي. المرحلة الثالثة بدأت بقصيدته: «النخلة»، وتأصَّلت في «القطارات» و«البحر الأسود المتوسط» ولعلَّ من أهم قصائد هذه المرحلة رائعته «تل الزعتر» بالإضافة الى قصيدته: «من قتل صديقي غسَّان»، و«موسى بن نصير».(٢)

ويتبيَّن من قراءة ديوان «الشمس وأصابع الموتى» ولا سيَّما قصيدته المطوَّلة المتفرِّدة «النبوءة» أن النصَّ الشعريَّ- عند علي الجندي- يمثل تجاوزاً للمألوف وإضافة الى مأثورات الشعر الحديث «شعر التفعيلة» وهو يعدّ ثمرة حقيقية لعوامل متعددة أهمها العامل الإيديولوجي والاجتماعي والثقافي، ففي هذا المجال نلحظ كثافة التراكم الدلالي المتمثل بالتوازي التركيبي بين العناصر والدوال والروابط يقول الشاعر:

لا تتحدُّوا رهبة صمتي يا شعراء السنوات العجفاءْ/ ولا تصنعُوا للدجَّال فتمشوا فوق تُرابي الوضَّاء/ ودعوني أنسجُ هرولة

★ كاتب من سوريا .

حروفي فوق الماء/ ودعوني أرضى عن أهلي في عُزلتي الشمَّاء/ ... فأنا القنديلُ المتروكُ وحيداً عند حدود الصحراء/ وأنا الصَّبارة رافعةٌ أيديها للريح وموسيقى الأنواء/ وأنا الثنيةُ – إن شئتم صَلْبي – العجفاءْ!/ جذري يتغذى من قصة قابيل بدمع ودماء/ وأنا في بذرة تفاحة حوَّاء/ وأنا آدمُ، أو إبليسُ الخائف من صوت الحوباء/ ... لكنِّني، مهما عذَّبني الحرفُ المشحوذ وقافيتي الشمطاء/ سأصرُّ على أن أولم للأشباح/ وأهدي للنار الشعراء سأظلّ صديقاً مدعوَّاً في خوفٍ.../ أنتحل لوجهي أسماء وأسماء/ وأقيم وحيداً معتزاً... شاهدتي/ وأناي... على مائدة الشعراء...». (٣)

يستمدُّ النصُّ الشعري قوَّته من التراكم الدلالي القائم على التوازي التركيبي بين الضميرين «أنا» و«أنت» اللذين يتكرَّران معاً، إلا أن الغلبة التعبيريّة لضمير المتكلم «أنا» الذي يعبر بدقَّة عن حسرة الشاعر ووحشته المؤلمة: «فأنا القنديل المتروك وحيداً عند حدود الصحراء». ولذلك يُعبر الشاعر بدقة عن صراعه النفسي، الذي تبدَّى من خلال الدوال التالية الدالّة على الخوف والقتل و الدمار: «صلبي، دمٌ، دماء، عذَّب ، الحرف المشحوذ، النار، خوف... الخ»، ومن أكثر الصور رهافة عنده قوله: «وأنا الصبّارة رافعة أيديها للريح وموسيقى الأنواء»، وكثيراً ما يرجع جمال صياغة النصّ لديه الى هذه الصور المتراكمة المعبرة بفاعلية انزياحية خاصة وتقنية تصويرية عالية كما في قوله: «ودعوني أنسج هرولة حروفي فوق الماء». هذا التوائم بين الحقول المتباعدة «الهرولة» و«النسيج» و«الحروف» هو ما يحقق القيمة التصويرية الانزياحية لدى الشاعر علي الجندي.

ومن الألفاظ التراكمية الأثيرة– عند الشاعر– لفظة «اللون» التي تتكرر بكثافة عالية في شعره، فهو من عشاق اللون عامّة والألوان السوداء على وجه الخصوص، أو لنقل الألوان الفاحمة ظلمة والقاتمة كقتامة الموت ووحشته، وهذا ما تبدّى لنا في قوله:

«صارت الدنيا ظلاماً/ صار جسمي فحمة مشتعلة/ زحفت نحوي الوحوش الجائعة/ واستضاءت بي عيون القتلة».(٤)

هذا التكرار للمفردة اللونية السوداء دليل سوداوية وحزن وكآبة تتملك نفس شاعرنا وكأن الحزن بالنسبة لديه هو مفجر الشعريّة ومحرض أساس على تفجير الصور وتكثيفها في بنى نصوصه الشعريّة.

ومن التقنيات الأسلوبيّة، التي تتراءى – على مستوى التراكم الدلالي– في الديوان، أسلوب المحاورة، الذي يضفي عليه الجندي سمة درامية، تتجاوز الصوت الغنائي المفرد، إذ نشعر في قصائده وكأننا نصغي إلى أصوات متعددة سواءٌ كان الحوار ملفوظاً، أم مكْنياً، (داخلياً)، وهذا ما نلحظه في قوله:

بأيدينا المرتعشة/ نتحاشى النور ودمدمة الأمواج/ على شاطئنا/ ونُصليء لعبير خطاها/ ولقعر الكأس المندهشة ... يا ربَّ الأكواب ابعث فينا النشوة/ حتى نسلو خوف ليالينا/ فلقد آمنا.. أنا لا نعرف غير الخوف،/ فتسكر ناسين مآسينا...

* * *

وأكتم آهاتي في صدري، ابكي في صمتٍ/ خجلاً من أن ألمح في المرآة دموعاً في أجفاني/ أتأمل مستقبلي الملويّ العنق بقعر الكأس/ وأحكي للأصحاب القصص السكرى

أرفع كأسي مبتسماً في حزن:

نخب الصمت الجارح يا أصحاب الموت المقبل/ نخب البشرى».(٥)

إننا نلحظ هنا أن صوت الشاعر يتكثف ويمتد حزيناً، بائساً، وكأنه أصداء أصوات صارخة متعدِّدة، تعانيها ذاته المفعمة بالانفعالات والصراعات الداخلية، إذ ينقلنا إليها بنجاح عبر ريشة فنَّان مبدع، يؤثِّر في المتلقي أيَما تأثير بهذا تُعدُّ قصائد هذا الديوان ذروة في الدلالة والإثارة الشعريّة، إذ يغلب على هذه القصائد النفس الثوري المأساوي ، حيث يمزج فيها بين براعة الرومانسية الحزينة الشفيفة وإثارة الواقعية الثورية التي ترى شعاعاً يخفق في آخر النفق المعتم، فتبثُّ في نفوس العناة الأمل بالنصر الحتمي على الطغاة، وحثّهم على التضحية في سبيل الحياة والحب والعدل والسلام، وعلى هذا تزخر أشعاره بصور الصراع بين النقيضين (الدم/ الدموع) و(الموت/ الفداء) والنور/ الظلام)، بغية شحن النفوس بالثورة والإقدام. وعلى هذا النحو جاء التراكم الدلالي متلمساً أقصى مظاهر الشعريّة، القائمة على التوازن التركيبي بين المفردات والصور والرموز حيث المتلقي وجذبه الى دائرة إبداعه، وكأنه هو الفاعل المؤثر في الحركة الشعرية وتوجيه أحداثها وبلورتها على أرض الوجود.

الحواشي:

١ – الجندي، علي، ١٩٧٢ – الشمس وأصابع الموتى، وزارة الأعلام في بغداد، ط١، ص١٠٢.

٢ – خنسة، وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص١٦٠.

٣ – الجندي، علي، ١٩٧٢– الشمس واصابع الموتى، ص٦٢– ٦٣.

٤ – المصدر نفسه، ص١٣٩.

٥ – المصدر نفسه، ص١٢٨– ١٣١.

نقـــــل مباشــــــر

غادا فؤاد السمان★

الحريّة الآن تغربل عشّاقها، وعقارب النهوض تشير إليها حسب التوقيت المحلي لحملة اللافتات في الجانب الآخر من التطرّف .
ثمّة أجيال ما قبل الحرية، وأخرى مابعد الحريّة، وثمّة مابين بين، وثمّة حريّة حائرة، أين تكون وربّما لمن تكون ؟! .
ثمّة جيفارا، ليس بالضبط.. بل لنقل ماتبقّى من جيفارا «كسكيت وفولار»، مستورد من مخلفات الرأسمالية.
ثمّة «ماركس وإنجيلز» تغيّبها مشاهد باهتة من فيلم طويل لـ«لوريل وهاردي» وقائمة مستفيضة في إحصاء المقالب والمكائد والمغامرات الهزلية الضارية .
ثمّة رماد، رماد كثيف تركن تحته هِمَمٌ متفحّمة، وهمومٌ متجمّرة .
ثمّة حبال تمزّقها شراسة مستجدّة، وشراسة مستبدّة، وشراسة مبهمة تمهّد لكل الاحتمالات .
الحريّة في قبضة الشارع، الشارع في قبضة القادة، القادة تتربّع جيدا فوق الوطن ، الوطن شاهد على الأمّة،
والأمّة تتفق ولأوّل مرّة على أهميّة الخلاف، وهيبة التدمير، تدمير الأنت، إحياء للأنا، من قال أنّ الأنا لا تساوي ضعف الأنت . ملحوظة : يمكن قلب المعادلة إذا عبّأنا القوسين من جديد .
الحرية لغة ملتبسة، في كل قاموس لها مواضعها البارزة، الصعاليك أحرار، الغجر أحرار، الثوّار أحرار،
الفنانون أحرار، الشعراء، التّجار، الساسة، المعارضون، الموالون، وآخرون، المنطق الذي يعنون الحرية لدى كل هؤلاء، هو كيفيّة صياغة الإستفزاز للفوز بشرعية الاختلاف، وشريعة الخلاف .
لعلّ قبول الحرية تواطؤ مع المجهول، لكنّ رفضها انتحار، هكذا تتّسع الهوّة تحت قدمين تتقدّمان لمزيد من المراوحة، إمّا التسليم لعهد جديد من التحدّي، أو التحدّي بمجد بائد من التسليم .
الذريعة المثلى لما يدّعيه أي حرّ طارىء، أو أي حرّ أصيل هو الانتماء إلى الحريّة، المدهش في الحالتين،
تاريخ الحرية المخجل المكتوب بالأحمر والأسود فقط .
الحريّة مشروع قابل للتأويل، فما من غرّ راشد في العالم الثالث الأوسطي إلا وتستبدّ به شهوة القيامة، الكارثة ربط القيامة بالثأر للزمن الضائع كحقّ منزّه لضياع الزمن الآتي، بتعطيل تام للسؤال التالي، إلى أين المصير؟!
الحريّة ملف قابل للتداول والتشاور والتناول، ومع ذلك أحيل دائما إلى الإقصاء، من هنا هل الحرية بداية أم عودة إلى ذي بدء ؟.
إذا كانت الحرية إعادة صياغة لشكل من أشكال الحياة، لماذا لاتكون إعادة شكل من أشكال التأهيل للوعي ؟.
إذا كانت الحرية إغلاقا محكما لبوابة البالي والزائف والزائل والمألوف، لماذا لانشهد لها وإن شرفة صغيرة مشرعة للحوار الجاد، وبأسوأ الأحوال الثرثرة الولاّدة، أو الجدل الخلاّق؟!
المهم ألا تكون الحرية مفتاحا جديدا للاستزلام، والإستنساب، والاستئثار، والتمايز الفاقع .
المهم أن تكون محاولة فعلية للإصلاح، لا / مخاتلة / تهويميّة للتصليح اللفظي الخالي من الوقع والتجسيد .
المهم أن تكون الحرية دافعا حقيقيًا للارتقاء، وليس وساما فخريا للسقوط .
هل تلعب الحرية دائما دورها الفاضل وتقلب المعايير للأثر الأمثل، ألم تحمل بعض الحريات الكثير من الأوزار والحماقات التي لاتعدّ؟!
أليست الحرية هي الخط الرفيع الفاصل بين النباهة والبلاهة، نسلكه بطواعيّة عمياء كصراط مستقيم، لانملك الجزم الحقيقي في متانته من عدمها، لحملنا من جديد إلى فردوس المغايرة والارتقاء، والخلاص لا الخزي.
ثمّ هل يُمكن للحريّة أن تكون خرقاً للجذور، أو مسرحا للإبادة؟
ألا يترتّب على الحريّة إعلان واضح لهدفها مهما كان صائبا أو مريبا، بعيدا عن طلاسم المقاطعة المبهم لما هو سائد وشائع ومعروف.
هل يمكن أن نعتبر الحرية امتدادا للمعقول لا تجاوزا للعقل، وارتقاء بالمردود، لا ردّة إلى المجّان؟!
هل تتلاءم تُراها الحريّة كمنطلق ومفهوم في عُرفها مع الوعظ؟ أم تعتبره تطاولا عقيما، وتدخّلا جائراً، من حقها أن تظن ماتظن، لكن عليها ألا تكتفي بعين واحدة، أو أذن واحدة في مراقبة المدّ والجزر، للعب بالمجهول.
الحرية حالة تفجير ربما، لكن تفخيخ فحذار، إنّ الهشاشة للبنيان الواحد الذي تغنّت به القوافي قد بلغت حضيضها،
وليس من المضمون القفز على الحبال إكراما للهاوية.
الحرية إذن خيار وقرار وسبيل للتغيير بخطوة مسؤولة نحو الغد، لماذا العبث في مكنونات البارحة والإنجراف في نزوة المغايرة، هل القضاء على الدستور الغاشم، يعفي الإنسان الغشيم؟ هل يوقظه من بعد حين؟!
الحرية ولأنها إحدى هواجسي، تركتها هنا تفعل فعلها الشكلي في إنشاء لغة جديدة لبناء نصّ جدير على قارعة المشاهدة المملّة.
ياللحريّة ... انقطع الإرسال!

★ كاتبة من سوريا .

غي سرمان

كتاب : مصنوع في أمريكا made in USA

مـرام مصـــري★

لم يعد الأمريكيون أوروبيين . هل كانوا أبدا ؟ منذ الأصل ، توقفوا أن يرتبطوا بالأوروبيين ، بـواسـطـة الـديـن كـبـدايـة ، الـتـي هـي ديـانـة الـتـطـهـيـريـة وغيرهـا مـن الملل ، مـهـاجـرون بـاخـتـيـارهـم في بحث عن فضـاء حر. ان هذا الإنشقاق لا يزال مستمرا، لكون كل الأمريكيين ، تقريبا ، يؤمنون بالله ويدعون اليه؛ الشيء الذي أصبح عند الأوروبيين أمرا نادرا.

مـع اسـتـقـلال الـولايـات المتـحـدة، أصـبـح الانشقاق فلسفة : يجرأ الأمريكيون . جرأة ليس لها مثيل ، عل أن يخلقوا امة مؤسسة على عقد اجتماعي .

كان ذلك في ١٧٧٦ ، تصريح الاستقلال الذي منح للمواطن حق «اللحاق بالسعادة». و لا شيء أقل ، هذا التعريف للجمهورية دحض او نـقـض الـهـويـة الأوروبـيـة المبـنـيـة عـلـى ذكـرى الآلام المشتركة .

في سنوات ١٨٣٠ . انتقلت السلطة من الفئة النخبة الى الشعب وبدل الروح الأستقراطية حل (مـــذهب المســـاواة) egalitarisme، فـأصـبـحـت الديمقراطية الأمريكية ديمقراطية شعبية. في أوروبا، لم تتلاءم معها النخبة المثقفة حتى الآن فيصفون بشكل إرادي هذه الديمقراطية بـالـديمقراطـيـة الشعبوية populiste لأن نـفـوذ وحظوة المثقفين لا تهمها : و لكن أليكسي دو توكفيل ، الذي كان شاهد عيان لهذه الثورة الديمقراطية لتواجده في امريكا ، قد خمن - بدون ان يتحفز لهذا التطور - مصير الغرب.

لم تـفـتـأ الـفـجـوة مـع اوروبـا ان تـتـعـمـق في ١٨٨٠، عندما الرأسمالية بدون حدود جعلت من الولايات المتحدة اول قوة اقتصادية في العالم منذ ذلك الوقت، أصبح من المستحيل تخطيها وتقليدها إن الرأسمالية الأمريكية رأسـمـالـيـة صـعـبـة لـلأوروبـيـين؛ إذ يـفـضـل الأوروبيون دولتهم الاشتراكية على الدويلات الامريكية المصغرة.

في ١٩١٨، الرئيس ويلسون واجب نشر الديمقراطية والتبادل الحر : «ديمقراطية امبريالية» imperialisme demacratique التي تقودها حتى العراق . هذه الفجوة بين المثالية الويلسونية وتفضيل الاوروبيين الدبلوماسية أصبحت صعبة التخطي .

في ١٩٦٠، جاء دور الأمريكيات ان يخترن الاستقلال. تحررن من عوائق جنسهن وبعض منهن يؤلفن الحركة النسائية feminisme، وكان هذا الانفصال الصارم للستينات . انضمت اليه اوروبا ، ولكن التمامية العدوانية ضد امريكا في بقية العالم هو رد على هذه الحرية، حرية الأخلاق المصنوعة في الولايات المتحدة USA الأخير، ابتدأ في الثمانينات، وهو عرقي: هجرة ضخمة، من كل انحاء الأرض، حولت وجه الولايات المتحدة التي كان لحد الآن أبيض وأسود، الى دولة بكل الألوان. وتبقى الولايات المتحدة حضارة غربية، ولكن هذه الحضارة ليست حضارة اوروبية.

الولايات المتحدة كحضارة؟ الأوروبيون الذين يعترفون بها نادرا كحضارة ، يفضلون ان يروا الامريكيين كأبناء عم . كأبناء عم متخلفين أو متطورين حسب التفضيل الأيديولوجي لكل انسان: ولكن اولاد العم هؤلاء ، هم ابناء عم ثقلاء الظل ، هنا الجميع متفقون . في اين مكان وجدنا، الولايات المتحدة حاضرة؛ كل يوم نستهلك شيئا امريكيا . هذا الحضور يؤجج العواطف اكثر من الفكر : نحب او نكره كل ما هو made in USA .

لنتذكر كيف أن بعد العدوان على نيويورك وواشنطن في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ بقليل ، كل الأوروبيين قد شعروا وكأنهم امريكيون قليلا أو مناصرون للامريكيين لكوننا نتساند بشكل اسهل مع الضعيف. بعد سنة من هذا، وعندما تحول معسكر الضحية الى الهجوم، نفس الأشخاص الذين كانوا مساندين وليس مهما اذا كانوا صائبين او مخطئين، ولكن بنفس الحماس أصبحوا مناهضين لأمريكا.

كتب هذا الكتاب بفرض فيما اذا كان هناك احتمال الهروب من هذه التطرفات. لا يوجد هنا مسألة البحث عن العلاقة بيننا وبينهم ، كما انه ليس حول الانتخابات الأمريكية ، ولا رفض الولايات المتحدة ولا تقليدها ، البحث سيكون فقط حول اختلافهم .

حول هذه الحضارة المصنوعة في امريكا made in USA لا ندعي الاستقصاء exhausitvite وأكثر بقليل الموضوعية objectivite .

نظرتنا ستكون نظرة مسافر ملتزم, vayageur engage التزام مسجل في الاستمرارية: المسار الذي خطط انتهى في عام ٢٠٠٤ ولكن ابتدأ في عام ١٩٦٢ .

١- الاتمامية : مذهب التمسك بتمام الفكرة او الدين.

★ شاعرة من سوريا تقيم في باريس .

النفي بنية الإثبات

قراءة في قصيدة «مرتقى الأنفاس» لأمجد ناصر

غريب اسكندر★

يتسع الشعر باتساع الحياة، أو لعل الحياة تتسع باتساعه خصوصا اذا ما تذكرنا الحكمة العظيمة التي رددها شاعر المانيا الخالد هولدرلين:

مفعما بالجدارات، لكن شعريا

يقيم الانسان فوق هذه الارض

هذه الخصيصة الجديدة التي صنعها هولدرلين للكينونة البشرية هي ليست خصيصته العامة بوصفه كائنا لغويا، ولا نستطيع ان نتصور وجودا دونما لغة، وهذا الامر ينطبق علي كل الكائنات، فاللغة البشرية ما هي الا نوع واحد من انواع عديدة تقدم السيميولوجيا تصورا عاما لها بوصفها النظرية العامة للعلامات بينما تختص اللسانيات باللغات البشرية بصفة خاصة.

يضفي هولدرلين، وكما وضح هيدجر، في اكثر من دراسة على الانسان او قل الوجود تخصيصا آخر انه الشعر منزل الكينونة الحقيقي، وهذا التلازم ما بين الكينونة (الوجود البشري) وحاضنتها اللغة (بوصفها شعرا) لا انفكاك فيه، فلا نستطيع ان نتصور احدهما من دون الآخر، انها، بتعبير آخر، وحدة وجود شعرية ، هذه هي الإقامة الحقيقية التي ارشدنا اليها هولدرلين:

يقيم الشيء في ومع وبجنسه، هكذا تقيم القصيدة في ومع وبالشعر، والانسان يقيم في اللغة ومعها وبها، والعاشق مع معشوقه وبه وفيه، انه التوحد، حلم المريدين العاشقين الذين وقفوا حياتهم من اجل تلك اللحظة في حضرات معبوديهم - لحظة النور، البهي والابدي، فهل لحظة الكشف عن الحقيقة الحق بمعناها الصوفي، هي ذاتها لحظة الكشف عن القصيدة، فالقصيدة بهذا المعنى موجودة سلفا، انها هناك، في اللوح المحفوظ للشعر ولا تتنزل على صاحبها الا على مراحل، امينة لاستحقاقاته تلك، ونتيجة لجهد ورحلة شاقة ذاتية يقوم بها الشاعر من اجل استمالة المعشوق/الشعر للتوحد به، اذن الرحلة هي نفس الرحلة: مريد ومعشوق ورحلة تبدأ بالكدح والجهد والتخلي عن كل زوائد الفناء (تذكر ان المعشوق الحقيقي لا يرضي بشريك معه) لتنتهي بالقرب من المعشوق والتوحد معه التجلي لتحقيق السرمدية الشعرية بالنسبة للشاعر والتلذذ بقرب المعشوق بالنسبة للعاشق او المريد.

دعونا الآن، نتابع هذه الرحلة، رحلة الألم والاكتشاف، في قصيدة مرتقى الانفاس (الاعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - عمّان، ٢٠٠٢، والقصيدة من ص ٤٩٤ - ص ٥٠٧). وهي قصيدة تقع ضمن هذه المنطقة، اعني منطقة الكشف الصوفي في الشعر علي صعيدي الرؤيا واللغة (الدلالة والتركيب) كما سيتضح لاحقا، فهي منذ عنوانها مرتقى الانفاس تدخلك عتبة هذا الباب الواسع لتتيه فيه هذا التيهان الجميل، وهي رحلة الوصول الي جمرة الحب والقبض عليها، جمرة الشعر بالنسبة للشاعر و التوحد بالمطلق بالنسبة للصوفي، انه الموت بمعناه الاسمى:

★ ناقد من العراق يقيم في لندن .

- قيل لمتصوف هل تحب ان تموت؟!
- قال: الساعة!

انه الفرح الحقيقي ان يرى مدة انتظاره وقد شارفت على النهاية.

عنوان القصيدة هو عتبة علي صعيد اللغة لاستكشاف المنطقة الشعرية، وعلى صعيد الرؤيا انه التجلي او ربما يرتقي من هو ذو حظ عظيم ليصل الي مصاف الشهود! مرتقي الانفاس هو مسند اليه لمسند يتم تأويله بأكثر من معنى، انها الاشارات التي يمنحها (الشاعر/الرائي) بحكمة الشاهد الذي صقلته التجربة وهو يمر بكل ادوار تلك الرحلة الطويلة، رحلة الالم والاكتشاف والكشف (ابتداء من التخلي ومرورا بالتجلي وانتهاء بمقام الشهود) بانتظار الاذن النهائي للتوحد المطلق.

فالمرحلة الاولى التي يتهيأ الشاعر بها للدخول الى هذا العالم الجديد، عالم النور: هي مرحلة التخلي، التي تتضمن اول ما تتضمن التوبة والتوبة بمعناها العام، فضلا عن المعنى الاسلامي لها، هي ترك ما نهي عنه والاقرار بعدم الرجوع اليه، هكذا يقرر امجد ناصر في المقطع الاول من قصيدته ان القوة التي يملكها المعشوق لهي اقوى من كل طغاة الارض: كبيرهم: رماح الجبابرة، وصغيرهم: مدي الاقزام..

انها كن فيكون جديدة:

اصابع يديك

لا بل انفاسكِ

تشق الهواء الخالد اثلاما وتتركها لبذار الالم (ص٤٩٤).

هذه هي تماما معرفة العاشق بقدرة المعشوق قبل التوحد به فما زال امامه مراحل لم يجتزها بعد وهو الذي يحترق شوقا للوصول لكن الخيبة هي، دوما، ما ينتظر العاشق/الشاعر فبعد المرحلة الاولى مرحلة التخلي وهي اصعب المراحل باعتراف المتصوفة لأن فيها يتم الانفصال، الانفصال عن العالم للشروع بالرحلة الطويلة ولانها، ايضا، البداية، وهل ثمة اصعب منها! اقول بعد كل هذه المعاناة يعود بخفي حنين:

اخف من امل على جبل القنوط

الريشة التي تحررت من ورطة الجناح

اثقل مني في كفة الريح

....

وياليدي

ادعتا وصلا

وعادتا خاويتين (ص ٥٠٥).

اما موقف الاعتراف الذي يقع ضمن المرحلة الاولى التخلي ايضا فيتجلى في: تستدرج اوثان حياتي باسطة اكفها في الوصيد (ص ٤٩٤).

ليسلم امره كأي عاشق لمعشوقه.. او كأي مريد لشيخه، او مؤمن لاله..

ارتقيت مدارج رافعا حيرتي من سلم امره للهبوب (ص٤٩٤).

مرتقى الانفاس ليست نصا صوفيا بالمعنى التقليدي للمصطلح لهذا رؤيا النص تتطلب إنصاتا شديدا، فالمراحل تتداخل فيه فلربما يمر بـ الصعقة قبل التجلي و مقام الشهود قبل الصعقة وهكذا في جدلية صوفية شعرية.

ان الروح الشفافة سرعان ما تنتابه بمجرد تجاوز موقف الاعتراف ، الاعتراف دونما جريرة سابقة، لكنها نفس العاشق لا تهدأ وتظل تشعر بالتقصير تجاه المعشوق دائما، ويتجلي موقف الصعقة في:

وقعت كما يقع السادر مرحا في خفته

لا نسبي يرجعني اليوم الى منزلتي بين الاهلين

ولا ارتدت عيناي بدرك من هاوية تسحبني

اليها الاجراس (ص ٤٩٥).

انه موقف يتضمن موقفا آخر، فسرعان ما ينتقل (ولا اقول يعود) العاشق الى موقف التخلي مفارقة العالم الارضي الزائل وانتظار التوحد مع ما هو سام وسرمدي.

هذا الانتقال بين المواقف الصوفية في قصيدة مرتقى الانفاس يحيلني الى ما يمكن ان اسميه عطف المعشوق على العاشق او الله على عباده في الاسلام، الله على ابنائه في المسيحية. فالاختبارات تتم عن طريق النوايا اكثر منها عن طريق العمل، واحيانا يتكفل الحلم بتحقيق ذلك، لكن انّي لروح العاشق من

ان لا تدفع ضريبة العشق وان تعيش هذه الرحلة المعراجية وان ترى، بأم عينها عذابات العالم الفاني أليس لنا نحن الفانين صور، هي صور الحقيقة ويستطيع من له قدرة النظر والكشف ان يرى حقائقنا المتخفية خلف اجسادنا المزيفة. ومن اقدر من الشاعر على ذلك ولكن بعد ان يتخلى الشاعر عن نبوته نكتشف ان معراجه هنا ـ في المقطع الرابع والخامس ـ معراجا ارضيا :

تبرأت من النجم الذي لمولدي

ومن مهارتي بين الاقران (ص ٤٩٧).

او كما في المقطع الثامن:

ليس نجمة المجوسي

ولا نار بني اهلي هذي التي تضيء

وتخطف

انما طيفك

عابر

بين قمتين (ص ٥٠٤).

يتخلى عن سماويته ليؤكد ارضيته في:

ـ جنحت الي سفوح

ـ تتلقى صامتة عظات الذرى وسمعت تحت وقر السماء

تغلق الشيء في عز هجرانه..

ـ مررت بعوسج يتفشى في الشعاب علي غير هدي فقلت يا اخي (ص ٤٩٨).

وهكذا تطيب وتستقر نفس العاشق/المعشوق، فمن اين لنا ان نعرف بعد هذه الرحلة الطويلة والشاقة التي تنتهي عادة بتوحد:

المتناهي/الجزء/الزائل/العاشق/الشاعر-

المطلق/الكل/الخالد/المعشوق/القصيدة.

وكيف لنا ان نفرق بين الآهات آهات الالم والحب الدعامة الحقيقية لهذا الوجود وهذا التوتر باتجاه اللامتناهي، وتصدر هذه المرحلة عن الروح الاول أليس هو من يمتلك اللغة الوجود وما نحن الا كلامه المترجف الخائف:

متوج بخفتي

عرشي علي الهواء

مسنود بحرقة الانفاس (ص ٥٠٦).

اختبارات نصية:

نستشهد، هنا، بمقاطع اضافية لنشير الى البناء الصوفي لهذه القصيدة، رؤيويا ولغويا، وسوف تتم الاشارة الى دلالاتها في مثل:

ـ باسطة اكفها في الوصيد

ـ ولا ارتدت عيناي بدرك من هاوية

ـ امارة بالالم، وتكرر في مواضع اخرى

ـ يبسط آلاءه

ـ انا الأخف من العرجون

ـ لا بخائنة العين ولكن بكد في الفؤاد

ـ اضرب في مناكبها

ـ تبرأت من النجم الذي لمولدي...

اللغة الصوفية:

ـ التسليم: **ارتقيت مدارجها رافعا حيرتي راية من سلم امره للهبوب.**

ـ الذوبان: **استرقني علو يقظتي واسترقني انا المسنود بيأس سلالتي.**

ـ الصقع: **وقعت كما يقع السادر مرحا في خفته.**

ـ اليقظة: **في يقظة الاسير لمصائر الليل الحارس.**

ـ التخفف: **انا الاخف من العرجون اقتفي دون منة.**

ـ المعراج: **صادفت تلالا تولد من سهول الرواسي وارواحا تهيم مختومة بحدوة الهاجرة.**

ـ مرض العشق: **ارأيت ام هو ما هيأته لي الحمى كانت الاشواق تلوح بالمشاعل لسائرين**

ـ انتهاء الرحلة: **آه خفتي**

وصل الغريب

بلا بارحة او غدٍ

وصل

الغريب

على

آخر

نفس.

محمد شكري
قضايا الإبداع و التلقي و النقد

صدوق نور الدين★

تقديم :

تم النظر وباستمرار إلى مسار محمد شكري الإبداعي من حيث كونه يشكل ظاهرة أدبية متميزة. والواقع أن القول بالظاهرة، يتضمن معنى يكاد يؤاخي بين السلبي والإيجابي. يتمثل السلبي في الاعتبار الذي يرى إلى شكري كطارئ غير متوقع بحكم إنتاجه، وفي ذلك اختلف التقييم النقدي بين رفض إبداعه والقبول بتداوله.. وأما الإيجابي، فتجلوه كتابات وشهادات المبدعين عنه / وفيه، بالنظر إلى كونه فتح نافذة المسكوت عنه، فيما يتعلق بقضايا المحرم : الجنس، سلطة الأب، الدين وغيرها.

إن الاعتبار الذي يقر بأن محمد شكري مجرد ظاهرة أدبية، يتأسس في الجوهر عن عدم اطلاع موسع بمتحققات هذا الكاتب الإبداعية..أقول : إذا كانت ثلاثية السير ذاتية : الخبز الحافي، زمن الأخطاء ووجوه، هي ما أبرزه لدى البعض بما هو الكاتب الجريء، فإن ذلك أسهم في تجاهل قوته الأدبية الإبداعية التي تلفت النظر - أصلا - منذ نشر أولى تجاربه القصصية على المستوى العربي، وأشير أساسا إلى مجموعته القصصية «مجنون الورد» و«الخيمة»، بالإضافة إلى روايته «السوق الداخلي» التي لم تحظ بتلق نقدي فاعل وموضوعي.

إن الإلمام غير الموسع بتجارب وآثار الكاتب، وبالتالي التركيز على العمل الواحد، وهو ما اعتبره محمد شكري جناية عليه، خاصة من طرف الذين اختزلوا تجربته في « الخبز الحافي »..و من ناحية ثانية، فإنه يحصر دائرة التلقي في أثر دون البقية.

من هنا فإنني أدعو إلى إعادة قراءة تجربة محمد شكري الإبداعية، بهدف الإحاطة الشاملة، كما استجلاء الإضافات الأدبية الثرية، والتي تعيد شكري إلى موقعه، مثلما تبوئ تجربته مكانتها اللائقة.

على أنني في هذا المبحث أركز على قضايا الإبداع، التلقي والنقد.فإما الإبداع فيتم النظر إليه في ضوء منجز محمد شكري في السيرة الذاتية، وموقعه عربيا ومغربيا.. والتلقي بتمثل شخصية محمد شكري الناقد، وآرائه في الكتابة الأدبية وفق ما جاء به في كتابه « غواية الشحرور الأبيض »..و أما النقد فيتحقق في الوقوف على ما كتب عن تجربته انطلاقا مما كتب عنه..

قضايا السيرة الذاتية : موقع محمد شكري

يتأسس البحث الذي نحن بصدده فيما يتعلق بالسيرة الذاتية بالمغرب حول قضايا. القسم الأول منها يرتبط بالكتابة، والثاني بالتلقي. ويمكن القول بأن القسمين يتكاملان. على أن الدافع الرئيس من وراء الاختيار يتحدد في الاشتغال على فن السيرة الذاتية عربيا، مع ما استتبع ذلك من ملاحظات و تأملات ومقارنات، لا تدعي كونها تفصل بخصوص هذا الجنس الأدبي بالذات.

قضايا الكتابة :

لنبدأ من الافتراض التالي: إن كل سيرة ذاتية، هي كتابة روائية. وفي المقابل لا يمكن اعتبار كل كتابة روائية سيرة ذاتية.

حين أصدر الكاتب الأمريكي [بول أوستر] روايته [كتاب الأوهام٢٠٠٢]، تحقق تلقيها على أساس كونها سيرة ذاتية.. في هذه الحالة تدخل المؤلف ليوضح بان الروائي وهو يكتب، إنما يختار شخصية ليصرف من خلالها مادته. ولكأنه بذلك يكتب سيرتها التي ليست بالضرورة سيرته، وإنما الآخر المتخيل لا الواقعي.

عند ظهور الجزء الثاني من السيرة الذاتية [الخبز الحافي] تم التنصيص مثلما في الجزء الأول على :

[سيرة ذاتية روائية..]لكن هل كان من الضروري تأكيد الصفة روائية، عوض الاكتفاء بميثاق التعاقد المتضمن لقاعدة الحد والتوجيه في عملية تلقي الأثر : سيرة ذاتية. أعتقد بأن التحديد سيرة ذاتية وحده كاف لخلق حوار وهذه السيرة التي ارتهنت للمكونات الروائية صيغة.

في هذا السياق أستحضر رأيين لناقدين بصدد ذات النص. يرى محمد برادة في تقديمه زمن الأخطاء ما يلي :

...[بعد قراءتي الأولى لـ[زمن الأخطاء] لفت نظري ابتعادك عن الصوغ الروائي لسيرتك، مثلما فعلت في الخبز الحافي.و لجوؤك إلى كتابة شذرية تحمل عناوين فرعية..[] ص/ ٩. المقدمة.

★ ناقد من المغرب .

و أما صبري حافظ فيذهب في دراسته [البنية النصية لسيرة التحرر من القهر] إلى التالي:
.. [و يعلن علينا النص منذ البداية عن بعض سمات حداثته تلك عندما يؤكد أنه سيرة ذاتية روائية، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية بمعناها التقليدي المعروف، وعن الصورة الذاتية بنزعتها الانتقائية، وإن استخدم تقنياتهما معا ليخلق سيرته الروائية التي يلعب فيها السرد والتخييل دورا أساسيا.ص/ ٢٢٥
إن الاختلاف يرتبط بتشكل السيرة الذاتية.في معنى آخر إنه يمس تقنية الكتابة والتأليف التي لا يمكن أن تكون من ناحية إلا روائية، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن ينجزها إلا اسم علم اعتباري يمتلك كفاءة الإنجاز الأدبي.. ففي هذا المقام بالذات، لاحظ [فيليب لوجون] بأن في فرنسا أكثر من ثلاثة ملايين شخص يحدقون صنعة اليوميات، لولا أنهم لا يمتلكون مقدرة كتابة السيرة الذاتية. وأرى بأن ما أثرناه يفضي إلى السؤال : هل السيرة الذاتية جنس أدبي؟
نحن نتحدث عن السيرة الذاتية وليس السيرة فقط، ا، ما يدعى لدينا تقليديا بالسيرة الغيرية.ذلك أن الأخيرة تعقب زمني مباشر لمراحل في حياة كاتب أو مفكر أو فيلسوف، بالاستناد إلى آثاره وما كتب عنه وتتدوول في وسطه الأسري والعائلي. كمثال :
- سيرة [جورج أرويل] - أو سيرة [ت.س.إليوت]
و أما السيرة الذاتية فهي كتابة الحياة عبر أهم مراحلها ومحطاتها. ويتحقق ذلك بالاستعادة والتركيب، والاعتماد على التخييل بغية الوصول إلى تثبيت المتداول وما ليس كذلك في حياة الاسم العلم.لذلك فإن من يقرأ [الأيام]، [في الطفولة]، [الخبز الحافي/ زمن الأخطاء] يستوقفه الحس الأدبي الرفيع المتمثل في :
- اعتماد الجملة الشعرية.
- دقة الوصف.
- الحرص على تحديد الزمن.
- التقديم والتأخير.
هذه الخاصيات وغيرها هي ما يحدد بلاغة السيرة الذاتية، وبالتالي ما يجعلنا نعتبرها ليس جنسا أدبيا من الدرجة الثانية، وإنما الأولى.و الملاحظ أن بعض الباحثين [خاصة الأمريكي : ج.هيـو.
سلفرمان] يرى - وبحكم السياق المتحدث منه - أن السيرة الذاتية نوع أدبي حين ينجزها من هو داخل الحقل الأدبي، وليست كذلك لما يرتبط الأمر بمن هو خارج الأدب ولا ينتمي إلى مؤسسته. وفي المغرب، إن لم أقل في العالم العربي، قل من أسماء الأعلام من جنح إلى كتابة السيرة الذاتية. ذلك أن الاختيار يقع على الحوارات المطولة أو المذكرات، فيما اليوميات - وعلى حد علمي - لم يمارس الإبداع فيها سوى : محمد شكري وعبد الله العروي..و يحق اعتبار هذه اليوميات امتدادا للمنجز السابق في باب السيرة الذاتية.
إني أعتقد بأن المتن الروائي بالمغرب في كمه الأوسع، ليس سوى التنويع على جنس السيرة الذاتية.
ومن تم فإن قراءته يحسن أن تتحقق في هذا المستوى، مستوى الفضاء السير ذاتي. لكن السؤال الذي يطرح : كم يكتب الأنا العالم ذو الوضع الاعتباري من سيرة ذاتية ؟
إن الجواب عن السؤال يضعنا أمام القضية الثالثة، بعد خاصية الروائية والمسألة الأجناسية.
يحدد بعض الباحثين في الغرب تاريخ السيرة الذاتية، بدءا من القرن الثامن عشر، فيما يربطها آخرون بالكتاب المقدس.. هذا التحديد، يدفع إلى تثبيت خاصة النضج، كمعيار لكتابة فن السيرة الذاتية..هذه الخاصة، تؤهل لامتلاك منظور التجربة في الحياة، إلى رصد المسافة بين الذاتي والموضوعي حالة إصدار حكم ما، وبالتالي تقييم مرحلة من المراحل [كما يؤكد سلفرمان.]من هنا كتب الأب المؤسس [جون جاك روسو] على حد تعبير لوجون [الاعترافات] في سن الثامنة والخمسين..و كتب [رولان بارث] كتاب [رولان بارث بقلمه] في الستين.
إذا انتقلنا للسياق العربي، نجد بأن [طه حسين] أنهى الجزء الأول من [الأيام]، دون التنصيص عن كونه سيرة ذاتية في ١٩٢٩. وصدرت [في الطفولة] في ١٩٥٧. وأما الخبز الحافي ككتابة فانتهي منه في : ١٩٧٢، ليظهر في لغات عالمية قبل العربية، التي صدر فيها سنة : ١٩٨٢، ليعقبه فيما بعد الثاني والثالث. واللافت أن الجزء الأول تفرد بالتحديد الزمني للمرحلة المتحدث عنها:(٥٦/١٩٣٥)
إن طه حسين، بن جلون، وشكري، انخرطوا في التداول الإسمي وحقل التلقي تأسيسا من سيرهم الذاتية.. هذا لا يعني بأن أسماءهم لم تكن معروفة، وإنما قوة الحضور رسخها فن السيرة الذاتية. أقول لقد ابتدأوا بما انتهى به الآخرون. وهذا خلق حصرا في الإبداعية والتأليف الروائي. مثلا :
لم يكتب عن [السوق الداخلي] و[ما وراء النهر] ما كتب عن [الخبز الحافي/ وزمن الأخطاء] و [الأيام.]
إن الابتداء بكتابة السيرة الذاتية إقصاء لخاصة النضج. ومن ناحية أخرى خلخلة لعملية التلقي التي تتحقق كنقد، كدراسة، وكبحث جامعي..فلا أحد يعرف اليوم ما إذا كانت سيرة محمد شكري قد اكتملت، والأمر ذاته بالنسبة لـ[عبد الكريم غلاب..] وهذا يقود إلى الدعوة لإعادة قراءة متن السيرة الذاتية بالمغرب، والذي يعد كتاب الناقد [عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود] أهم ما كتب عنه وفيه. مع العلم بأن إشكالية الدراسة النقدية والبحث في هذا الكتاب، تتمثل في انتفاء التصور الكامل عن الاسم العلم كنص، كجسد وكسيرة حياة. فتجربة عبد الكريم غلاب الذاتية تتم دراستها من خلال [سبعة أبواب/ ١٩٦٥] [دار المعارف.مصر.]، وهو نص تناوله نقاد مغاربة باعتباره رواية، وآخرون كسيرة ذاتية، في حين أسقط ميثاق التعاقد : سيرة ذاتية / أو رواية عن الغلاف. وهو ذاته ما حصل للأيام وزينب وأوراق العمر وحصاد السنين، وصولا إلى :
[دليل المدى] التي يعدها الشاوي [تخييلا ذاتيا]، وعلما بأن كل تصنيف من هذا القبيل إيحاء بالقول : سيرة ذاتية. وبالموازاة وسبعة أبواب نشير إلى [سفر التكوين.١٩٩٦] في حين أن [الشيخوخة الظالمة] لم تصدر سوى في: ١٩٩٩. قد يقال نحن لا نتعامل سوى مع ما صدر،و ليس مع ما لم يكتب بعد. وهذا صحيح، لولا أن إقرار استنتاجات والبناء عليها بصدد الأثر الواحد يجدر أن يبقى نسبيا.فهل كان العرب يخافون من الملاحقة، وهم يكتبون سيرهم الذاتية، وأن يتعرضوا لما تعرض له جون جاك روسو حين أصدر [اعترافاته.]
إني أعتقد بأن التوزيع إلى وعلى امتداد السنوات، يعود إلى [النسيان المقدس] كما يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي. فنحن لم نتعود على تدوين أهم المحطات في حياتنا، بحكم أن ليست كل التجارب صالحة للكتابة والتدوين.. ومن ثم تلعب الذاكرة دورها في عملية الاستحضار والاسترجاع.. فما لم يتم ذكره في جزء أول يستحضر في ثان أو ثالث..

أخلص مما جئت به، إلى التالي :
١/ إن السيرة الذاتية كتابة روائية.
٢/ إن السيرة الذاتية جنس أدبي.
٣/ إن للذاكرة دورا في عملية الاستحضار والامتداد بالسيرة، وهي قاعدة تنطبق على البعض ليس غير..

قضايا التلقي :

الحديث عن قضايا التلقي، يمثل الشق الثاني من موضوعنا.على أن ملامسة هذه القضايا، يجدر أن تتم وفق المستويات التالية :
أ/ العادي- ب/ النقدي- ج/ التمثلي.
فالعادي يتأسس كعلاقة بين المنجز كسيرة والقارئ. وإذا كان البعض يقصي عن السيرة الذاتية جمالياتها معتبرا بأنها مجرد كلام، أو [روبرتاج حول شخصية ما]، فإن ما ينبغي استحضاره أن كل كتابة بمثابة إسماع لصوت. واسم العلم المطابق لراوي السيرة الذاتية يمتلك وضعا اعتباريا يلزم بتلقي صوته على أساس صدوره عن حقيقة هي وليدة تجربة في الوجود كما الحياة.و من ثم فإن ما ينشأ بين السيرة الذاتية وقارئها علاقة تنبني على قاعدة مرجعية تجلوها معارف ومكتسبات بعضها من مألوفات القارئ، بينما الآخر يكون جديدا عليه كل الجدة، وبالتالي فهو يسد بياضات ويجيب عن تساؤلات بحثا عن اكتمال صورة الذات كما ينتجها نص السيرة الذاتية، ويتلقاها القارئ في السياق ذاته.
و النقدي يحضر في العلاقة بين نص السيرة الذاتية وناقدها.على أن الملاحظ ـ وعلى مستوى تلقي السيرة الذاتية بالمغرب ـ كون المتن في كمه ضئيل، إن لم ينسحب ذلك على العالم العربي برمته.
خاصة وأن المادة الذاتية تنصهر وعلى الدوام في القالب الروائي، ولعل أبرز مثال عربيا الراحل غالب هلسا، بينما مغربيا نجد محمد زفزاف ومحمد برادة وعبد القادر الشاوي على سبيل التمثيل.
و الواقع أن إشكال التلقي يبرز حالة إقدام الروائي نفسه على كتابة سيرته الذاتية والإعلان عن ذلك مباشرة.
من ناحية ثانية فالمطلوب قراءة السيرة الذاتية في كليتها..ذلك أن قراءة الخبز الحافي منفردة لا تتيح تشكيل تلق فاعل ومنتج، مادام الأمر يتعلق بثلاثية، إلى الأجناس المجاورة :اليوميات والرسائل.
و الأمر ذاته يقال عن عبد الكريم غلاب.
وأما بخصوص التلقي التمثلي، فإننا نقصد به استحضار كاتب سيرة ذاتية لأخرى بشكل مباشر أو غير مباشر. على أن الغاية الإحالة على منجز سابق أو نقده. ويمكن الاستدلال على التمثل بحضور [الأيام] لطه حسين في السيرتين : في الطفولة، وأوراق، وذلك في سياق الحديث عن المقود بالسيرة [المتحدث عنه] بالإشارة إلى شخصية الفتى من حين لآخر. والأخير في الأيام راوي السيرة
و المطابق لطه حسين.ثم إن النفي الوارد بتوظيف [لم / ليس] في الفصل الأول من الأيام هو ما نكاد نتفق عليه ضمنا في الطفولة.
و يتحول التمثل إلى نقد في [أوراق]، حين يورد [عبد الله العروي] على لسان إدريس ما يلي:
[يقول: في هذه الأوراق أكتب سيرة إدريس، وأنا مقتنع أن السيرة مفهوم وهمي.كتب أستاذك المحبوب الشيخ طه حسين سيرته ظانا أنه إذا تناسى ما تراكم في ذهنه من معلومات كشف عن جذوره.تصور أنه هو هو في جميع أطوار حياته، يتكلم لغة واحدة ويعيش في وسط واحد.كتب وكأن لا أحد درس الذاكرة، و مخادعها، الكلام ومزالقه، كأن لا أحد تدبر سير السابقين من أبطال وملوك، من فرسان وتجار، من علماء ورحالة. كل واحد يقول: ولدت سنة كذا..كما لو رأى نفسه يسقط على أرض حية].(ص/٩ -١٠).
إن الغاية من هذا الاستحضار نقد المفهوم التقليدي للسيرة الذاتية تأسيسا من الأيام.ذلك أن السيرة الذاتية حسب أوراق توهم بالمطابقة، فيما هي ليست كذلك، باعتبار أن الفرد وليس الشخص أو الشخصية كما يقول العروي : «خلق مستمر وتفكك مستمر». فما قد يكون عليه المعنى في مرحلة، يغاير المؤكد والحاصل في أخرى. ولذلك فالصورة لن تكون ذاتها. و هذا الصوغ المفهومي انبنت عليه أوراق أصلا.لكن ما يجدر عدم الغفل عنه كون طه حسين نشر الجزء الأول من الأيام في ١٩ [على حد ما أورده [عبد المحسن طه بدر.] إنه إذا شئنا الأب المؤسس للسيرة الذاتية في الأدب العربي.. ولذلك، يجب تقييم وتقويم سيرته بالنظر إلى المرحلة التي ظهرت فيها.
إن السابق يمكن أن يشمل استحضار أفكار [روسو] واعترافاته في [زينب] محمد حسين هيكل. والتي يحسن قراءتها موازاة و[مذكرات الشباب] لنفس الكاتب.
وحتى نختم المستوى الثالث من قضايا التلقي، نستدعي تمثل عبدالكريم غلاب في سيرته الذاتية : [الشيخوخة الظالمة] لنص [في الطفولة.]
يحضر التمثل الأخير في سياق الحديث عن الجيل المعاصر لصاحب السيرة الذاتية، والذي ربطته به صداقات أو توجهات إيديولوجية. ومن هؤلاء : محمد بن عبود، عبد الكريم بن ثابت، أحمد المليح، وعبد المجيد بن جلون الذي يشغل ضمن السيرة حيزا يمتد من(ص/ ١٤٠ وإلى. ١٤٧).
و مادام تركيزنا يقع على عبد المجيد بن جلون، فإنه يمثل بصيغة غير مباشرة لما يقول غلاب في سيرته: .. [حينما أشرت إلى صديق عزيز أرهقه المرض، أن ينصرف إلى الكتابة ـ وكان كاتبا قديرا ـ لينصرف عن التفكير في المرض. أجابني بصراحة، فقدت القدرة على التركيز.[] ص/ ١٢٣
و بصيغة مباشرة في الحيز المحدد سابقا : [واسيته.. وأنا أحاول أن أشغله عن مرضه الذي لم يتحمله.. فقلت: ـ أشغل نفسك بالكتابة..
أجابني بصراحته المعهودة : ـ لم أعد أستطيع التركيز..(ص/ ١٤٤ـ ١٤٥).
و مادامت الشخصية تحضر وفق الصورتين السابقتين، فإن الموقف من العادات والتقاليد واحد. يقول بن جلون في سيرته الذاتية [في الطفولة] : [سرني في مدينة وجدة أن أشعر بأن مقاليدي قد أصبحت بيدي فليس هناك من يستطيع أن يأمرني بهذا أو ينهاني عن ذلك، فأممت مع زميلي متجرا من متاجر الملابس، وابتعنا بذلة إفرنجية، وبذلك تمكنت من تحقيق رغبة طالما جاش بها صدري وعجزت عن تحقيقها.
وهي أن أخلع هذه الثياب الفضفاضة التي حبست فيها منذ أن رجعت من مانشستر وأعود إلى ثيابي القديمة، فلقد أشاعت في طفولتي الكهولة.]
و يرد في [الشيخوخة الظالمة] : .. [و كانت الهجرة إلى القاهرة باب التحرر من شيخوخة زاحفة ملأت دنياي بالخوف من [العيب] الذي يترصد حركاتي بمراقبة صارمة.(ص/ ٨).
.. [تخلصت من بعض مظاهر الشيخوخة وأنا أغير جلبابي ببذلة [افرنجية] أعارني إياها صديقي محمد بن العربي العلمي.. وقد سبقنا طالبا إلى القاهرة.(ص/ ١٠)
على سبيل الختم : ١/ إن السيرة الذاتية بالمغرب لم تحقق وإلى اليوم تراكما لافتا يتيح إمكانات دراستها دراسة وافية، و بالتالي يمكن من تشكيل صورة عن مرحلة أو عن جيل من المثقفين الذين أرسوا قواعد الكتابة و الإبداع في المغرب.

٢/ إن المعطيات الحياتية الحقيقية توظف في سياقات روائية بناء على ما يدعوه البعض برواية السيرة الذاتية.

٣/ إن تجربة محمد شكري من التجارب اللافتة والجريئة، والتي أسست لكتابة مناهضة للمتداول كتقليد في الصوغ السير ذاتي. ومن هنا أدعو إلى قراءتها في كليتها..

«غواية الشحرور الأبيض» : أو محمد شكري ناقدا ..«غواية الشحرور الأبيض» سيقدم لأولئك الذين لا يريدون أن يقرأوا مرة أخرى عن طفولة بائسة ما بين تطوان والعرائش وجها آخر من وجوه هذا الكاتب المتنوع والبالغ الخصوبة..» (ص/٧).. من المقدمة..

في الأدب المغربي الحديث قلة هم المبدعون الذين انخرطوا عن حق في التنظير للكتابة الإبداعية، سواء تعلق الأمر بما يعد خاصا، أو عاما ككل.فالخاص يستند إلى التجربة الشخصية في الإبداع والكتابة، كأن يتحدد مفهومها الممكن أو التصور المنطلق منه، أو تبيان زمن الإبداع الذاتي، ونوعية القراءات التي يقدم عليها..وكأن الأمر يتعلق بنوع من الاعتراف المكشوف..و أما العام فإنه يصدر عن قناعة مؤداها ضبط تحديد معياري للأدب، أو لجنس معين منه: قصة أو رواية.. ومثل هذا التحديد بالنسبة للكاتب يعتبر نموذجيا ومثاليا، خاصة وأن من ورائه تقف مرجعية قرائية نظرية أو إبداعية..

إن الكاتب المغربي الحديث، يكتفي بتقديم منجزه.. بمعنى آخر، فهو يعد الإبداع الصورة الموضوعية لما يرغب في إنتاجه وإعادة قوله..أما أن يصدر عن تنظير أو دفاع أدبي جريء، فإن ذلك بالنسبة له من اختصاص الناقد وليس المبدع وهو مزلق من المزالق الفادحة.. ذلك أن المبدع إن لم يكن قادرا على الدفاع عن إنتاجه، فإنه ـ في تصوري ـ لا يعد مبدعا..

في هذا السياق يأتي كتاب «غواية الشحرور الأبيض» لـ«محمد شكري»، ليجسد انطباعات تتراوح بين الشخصي الذاتي والعام..و هو بهذا الإنجاز يقدم صورة أخرى عنه ككاتب روائي، وفي الآن ذاته كمهتم بالتجربة الأدبية الإبداعية، ولما ينبغي أن تكون عليه. وكأن شكري بهذا يسهم في إضاءة جوانب من أفكاره وتصوراته التي تميط اللثام عن واقع الناقد فيه. الناقد الانطباعي المرتهن إلى الذوق والإحساس النفسي..على أن مرجعيته الأساس، هي بالذات الرواية العربية والعالمية، حيث تقيم بعض جوانب تجربة « نجيب محفوظ»، و«همنغواي»، و«بورخيس» و«إليوت» و«أحمد شوقي» و«عبد الرحمن مجيد الربيعي» وغيرهم..

قسم شكري كتابه الانطباعي إلى مقدمة وستة فصول هي التالية :

ـ البطل والخلاص.. ـ مفهومي للتجربة الأدبية.. ـ الرفض وقيم العالم..

ـ محاكمة الأدب.. ـ الوشم.. ـ غواية الشعر وتسامحه.. الكتابة بين القبح والجمال: إن الأساس الذي تنبني عليه الكتابة حسب محمد شكري، يتجلى في إنتاج قول قد يكون الهدف منه التعبير عن القبح أو الجمال..لكن الصوغ الإبداعي لا يلزم الكاتب بإنقاذ حياة البطل، حتى تساير الفرضية السابقة..ذلك أن السلوكات المقدم عليها من طرف البطل هي ما يحدد المصير المنتهى إليه والذي هو القبح أو الجمال.. «هل مفروض على الكاتب أن ينقذ ـ في الوقت المناسب ـ أبطاله كما يحدث لروكامبول وجيمس بوند..» (ص / ١٣)

لكن انبثاق الصوغ، أو لحظة الكتابة، يتحكم فيها عامل المرجعية بما هي مادة الكتابة.و الأصل أن كل مادة وليدة جهد، سواء أكانت مقروءا أو سفرا، إذ وفي الحالتين يتحقق المبدع من المادة الأدبية التي روم ترجمتها وصياغتها. لذلك يعد شكري الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ محدود الأفق مادامت حياته موزعة بين المسجد والمنزل، وهو ما يناقضه فيه مثلا :« همنغواي » الذي مثل السفر بالنسبة له، مفتاح البحث عن المادة الإبداعية :

«..و نجيب محفوظ نفسه قال في حديث صحفي بأنه لا يكلف نفسه كثيرا في جمع مواد أعماله الأدبية إن حياته محصورة بين المسجد والمنزل.» (ص / ٢٤)

المفهوم الحق للتجربة الأدبية :

يقتضي رسم صورة عن التجربة الأدبية الإبداعية للكاتب، تحديد المرمى الذي يتوق إليه من ممارسته للكتابة..فأي تجربة مهما بلغت شأوا، إلا ويكمن خلفها هدف محدد. لذلك تقترن معالم التجربة ومواصفاتها بمدى غاياتها، وهو ما عمل محمد شكري عليه كي يضبط مفهوما لتجربته الأدبية حيث فصل بين غايتين :

١ / الغاية التي ترى إلى الأدب في ضوء كونه وثيقة تسجيلية عن أحداث ووقائع اجتماعية تاريخية..

٢ / والغاية التي توجب تجاوز التسجيلي نحو الإنساني تجسيدا للقيمة الجمالية والفنية..

لذلك وعلى امتداد الفصل المطول الخاص بالحديث عن التجربة الأدبية، وهو في اعتقادي أهم ما في هذا الكتاب، وكان يمكن الاكتفاء به وحده، يتكرر ذات الموقف مما هو تسجيلي :

«إن الإبداع الحقيقي، يتجاوز التجارب التسجيلية أو إمكان حدوثها، في الخيال العلمي.. ما يهمنا اليوم هو أن يعرف المبدع كيف يعبر عن حدود تجربته الفكرية أو الوجدانية..» (ص / ٤٢)

« إن هدف الفن هو حافز ما لخلق تجربة إنسانية تسمو على مستوى التسجيل المحض.» (ص / ٥٥)

إن التجربة الأدبية الإبداعية بالنسبة لمحمد شكري تتأسس على ما يعد إنسانيا، إذ الحديث عن الواقع الاجتماعي لا يجدر أن يحول الأدب إلى وثيقة اجتماعية وحسب، في الآن الذي يعتبر فيه وثيقة إبداعية تتبلور فيها خاصات الكتابة الأدبية من لغة وتقنية وأسلوب..فشكري من خلال هذا يقف على الضد من التجارب المراهنة على نظرية الانعكاس، حيث يكتفى بنقل التجارب والوقائع الاجتماعية نقلا أمينا، بغية ترسيخ ما يسمى بالصدق الأدبي أو الإبداعي..و حتى يستدل على ذلك يمثل بالتجارب الإبداعية لكل من بورخيس وإليوت، حيث تنتفي مسألة الانتماء والنضال، بعيدا عن أن تكون مطب سقوط العبقرية عنهما..و الأصل خاصة بالنسبة لبورخيس، كونه راهن على الكتابة من المقروء، من الذهني، حتى أن إبداعاته في مجملها وليدة الإمتياح من « ألف ليلة وليلة»

و كأن النص يعيد قول ذاته في ومن ليس زمنه بالضبط والتحديد الصارم، ثم وكأن القولة القديمة تستعاد اليوم، ومؤداها : « لم يترك السابق للاحق شيئا »، وبالرغم فإن الكتابة تستمر خالقة فرادتها وشرط وجودها الإنساني.

«..هدف الأدب لا يقتصر على أن يكون وثيقة اجتماعية..إنه، أيضا، وثيقة إبداعية في اللغة والتقنية والأسلوب..حظ الإنسانية أن يعيش تجاربها مبدع.» (ص / ٤٤)

«..على أن بورخيس وإليوت ليس في حياتهما ما يغري من نضال اجتماعي وسياسي إن لم نقل نكرانهما التام لأي انتماء، لكن من يجرؤ على أن ينكر عليهما عبقريتهما بحثا عن شمولية الإنسان في حضارته.» (ص / ٥٦)

إن شكري ذاته يؤثر عليه انخراطه في قضية سياسية، أو دفاعه عن مطلب ما من المطالب ذات البعد الإيديولوجي، ولئن كانت سيرته بأجزائها الثلاثة تعكس محنة العيش التي يمكن أن يتعرض لها أي كائن اختبر نفس الظروف الحياتية والاجتماعية، دون أن يغرب عن لبنا بأنه لم يكن واقعيا ولا تسجيليا، وإنما يؤسس لما يعد إنسانيا، وفي تصوري، فإن مجموعته القصصية « الخيمة » من أهم و أعمق ما كتب في القصة القصيرة المغربية إن لم نقل العربية.

فشكري في ضوء السابق ينتصر تجربة :

١ / للإنساني..

٢ / ومع إعلاء قيمة الجمالي والفني..

٣ / وأيضا مع كون النص لا يلد سوى النص.

حول نهاية الأدب :

إن إشكالية نهاية الأدب، ترد ضمن سياق التلقي والتداول، لذلك بالنسبة لمحمد شكري، يرجع البعض نهاية الأدب إلى هيمنة عصر الاستهلاك المتعي، البضائعي، وكأن المتع المادية تعوض الروحية المتمثلة في تداول المكتوب..ف « محاكمة » الأدب وليدة درجة من درجات التلقي في أساسها. ذلك أن القارئ أصبح ينفر من الأدب لأنه لم يعد يحتمل الغموض الذي يسم مجموعة من الأعمال الأدبية، إضافة إلى كون هذا القارئ يتوق إلى ما يمس تجربة الكاتب الإبداعية (ولربما تحضر هنا السيرة الذاتية)، وليس ما يرتبط ويتعلق بغيره..ثم إن القارئ توقعي، فهو يطالب الأدب بتقديم حلول لقضاياه ومشاكله، فيما الأدب لا يمتلك هذه الإجرائية.فالأدب حسب شكري هو :

١ / ما يوقظ الإحساس وهو بهذا خطاب نفسي أصلا..

٢ / ما يعبر عن علل، وليس ما يقدم حلولا أو يعطي بدائل عنها..

« إن حياتنا هي تجاربنا، لكن الكاتب الحقيقي لا يعلم التجارب..إنه يوقظ الإحساس بها : « لم أجئ لأعلم، لكن لكي أوقظ » كما قال ميهربابا..» (ص / ١٣٨)

مأزق القراءة :

يفرد محمد شكري ضمن « غواية الشحرور الأبيض »، فصلا لقراءة رواية « الوشم » لـ« عبد الرحمن مجيد الربيعي »..و هو بهذا الإفراد يعطي تمثيلا لنوعية الكتابة التي يحبذها، والتي تنتصر فيها التقنية أو الصياغة، على المادة أو الفكرة..لذلك يعتبر :

« بأن الوشم تعتبر أول رواية عربية تستفيد من التقنية التوقيتية التي سبق لسارتر أيضا أن استفادها (عندما كتب وقف التنفيذ) من جون دوس باسوس.) (ص/١٥٤)

إن هذه القراءة استكمال لما سبق عن مفهوم التجربة الأدبية..أما التركيز على « الوشم » فمتأت من طبيعة المرحلة التي كتبت فيها / عنها، بل من المقول المنتج داخلها، والمتمثل في فكرة الحرية الاجتماعية والسياسية. فـ«الربيعي» هنا لا يقرأ في سياق كلي مقارن، وإنما تأسيسا من عمل واحد، وبالطبع إنه العمل الذي اشتهر به، دون أن يجعلنا ننتقص من بقية أعماله السردية، خاصة:

«خطوط الطول.. خطوط العرض». إذن كان في الإمكان اختيار الصيغة من القراءة المقارنة..علما بأن شكري نزع في قراءته إلى التركيز على الزمن والبطل في حريته وغربته..و لكن هذه التجربة بالذات، وبالرغم من فكرة الحرية الإنسانية، فإن الدلالة السياسية حاضرة، و« كريم الناصري » مناضل سياسي، بمعنى أنه صورة عن مثقف له مواقفه سواء أتخلى عن مرحلة أم استمر فيها..هذه الصورة الأدبية ليست أصلا ما يدافع عنه محمد شكري..

إني أعتقد بأن «الوشم» صورة عن الإبداع التكاملي : صيغة ومعنى.. و أما الانتصار للجانب الأول فيها فقط، فإنه تضحية بسواه..

قوة الشعر :

في الفصل المعنون بـ « غواية الشعر وتسامحه »، يحدد محمد شكري تعريفا للشعر..إنه بالنسبة له الإيقاع، التلميح والكلمة لا الفكرة.و هو تحديد يعضد ما سلف بخصوص النثر.ذلك أن الشعر يبقى أرقى وأفضل صوت يستعيد الإنسان من خلاله طفولته.. ثم إنه على مستوى التلقي الذي يتمم بياضاته قارءه.. وكأن الأمر يتعلق بتواطؤ ضمني بين الشاعر والقارئ على السواء.

«..فحين يكون لنا قلب متعب لا يحملنا إلا الشعر لأن الإنسان في النهاية، لا يملك إلا حلمه، إلا شعره. وحين نفقد طفولتنا لا يعيدها لنا إلا الشعر.» (ص/ ١٥٩)

إن ما تجلوه المطارحات السابقة، كونها ـ وكما سلف ـ تجارب في القراءة والكتابة..تجارب تأسست بالارتهان إلى مقروء إبداعي جسدته/ تجسده الرواية العربية والعالمية، إن لم أقل بأن المستوى التمثيلي تم فيه إيلاء الاهتمام لما هو عالمي بشكل أقوى.. وعلما بأن التطبيق النموذجي عربيا كان برواية «الوشم».. من هنا يعد الفصل الأخير عن الشعر وكأنه دون موقع.. على أن تصريف كم المقروء الروائي يطرح إشكالا، ذلك أن الفصل الأول مثلا، والمعنون بـ«البطل والخلاص» ينبني على القراءة المقارنة خاصة لوضع وموقع الشخصيات الروائية.. و مثل هذا العرض المقارن يفترض في القارئ كفاءة معرفية إدراكية بالأعمال الروائية المتحدث عنها..ففي أحيان تساق أكثر من مقارنة، دون الوصول إلى الاستنتاج المطلوب، وكأن المنهجية تغيب عن التأليف مما يضيع على النص المكتوب فكرته، وعلى القارئ إمكان الوصول إليها.. وأكاد أقول بأن شكري يغلب جانب الإحساس والتذوق على غيره..

أما بخصوص الفصل الثاني المتعلق بمفهوم التجربة الأدبية، فكان الأولى الاكتفاء به عوض إضافة فصل ثالث تم وسمه بـ«الرفض وقبح العالم»، علما بالتقاطع الحاصل بين الفصلين، والذي يؤدي إلى تكرار حصيلة الاستنتاجات السابقة ضمن الفصل الموالي.

على أن تناول النص الروائي العربي نقدا وتنظيرا، يتأسس بالإغفال التام للظروف المحيطة بنشأته وتكونه وتشكله.. وكي يتم إيفاء هذا الجانب حقه، يجدر استجلاء درجات التأثر والتأثير الحاصلة بين الآداب الغربية والعربية.. فالملاحظ أن ثمة شبه تحامل على «نجيب محفوظ» ضمن الكتاب. وفي المقام يحسن تمثل الشروط الإنسانية والنفسية التي ينتج فيها الكاتب العربي، وتلك التي يقع تحت طائلتها أيها كاتب عربي.. وفي هذا الباب نستحضر القول الأثير الذي عبر عنه الناقد السوري «جورج طرابيشي» بخصوص نجيب محفوظ، إذ اعتبر بأن المراحل والمذاهب الأدبية التي قطعتها الرواية الغربية وعلى يد أكثر من روائي غربي، هي مراحل أحرقها نجيب محفوظ لوحده فقط. إني أعتقد ختاما، بأن الأولى بالنسبة لمحمد شكري ضمن هذا الكتاب، الاكتفاء بالفصل الثاني مع إمكانية تطويره، لأنه في تصوري أمتع فصول الكتاب، إن لم أقل الحصيلة الجامعة له..

---

* من بحث مطول يحمل نفس العنوان ومذيل بهوامش في الأخير.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**

ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٢٤٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٢٤٦٩٩٦٤٣

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٢٤٦٠٠٤٨٣، ٢٤٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها.**
- **المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.**
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- **نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.**
- **المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.**

◆ ◆ ◆

العـــدد الثالث والأربعـون

يوليو ٢٠٠٥م - جمادى الأولى ١٤٢٦هـ

▶ **الغلاف الأول:** لوحة للفنان **محمود عبدالعاطي** – مصر . **الغلاف الأخير:** لوحة للفنان **محمد القاسمي** – المغرب ◀

لوحات ص٢ : للفنانات العمانيات : أماني الفقيه – بهية باعمر – افتخار البدوي .

Opening...

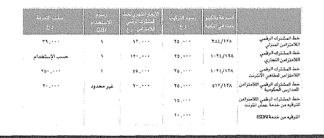
Get the turbo power

Stop

Time remaining: Less than a second

حرية وصول عالية السرعة وبصورة غير مسبوقة





	السرعة بالكيلو بايت في الثانية	رسوم التركيب ر.ع	الإيجار الشهري لخط المشترك الرقمي اللاامتزامن ر.ع	رسوم الإستخدام /GB	سقف الفوترة ر.ع
خط المشترك الرقمي اللاامتزامن المنزلي	٢٨٤/١٢٨	٢٥,٠٠٠	١٢,٠٠٠	١	٣٩,٠٠٠
خط المشترك الرقمي اللاامتزامن التجاري	١٠٢٤/١٢٨	٢٥,٠٠٠	١٢٠,٠٠٠	١	حسب الإستخدام
خط المشترك الرقمي اللاامتزامن لمقاهي الانترنت	١٠٢٤/١٢٨	٢٥,٠٠٠	٧٥,٠٠٠	١	٢٥٠,٠٠٠
خط المشترك الرقمي اللاامتزامن للمدارس الحكومية	٥١٢/١٢٨	٢٥,٠٠٠	٢٠,٠٠٠	غير محدود	٢٠,٠٠٠
خط المشترك الرقمي اللاامتزامن للترقيه من خدمة عمان انترنت		١٥,٠٠٠			
الترقيه من خدمة ISDN		١٠,٠٠٠			

- سرعة تحميل عالية
- الدخول مباشرة دون معاناة الانتظار
- إبق على إتصال على مدار الساعة
- خط هاتفي واحد للمحادثات والإنترنت في نفس الوقت

اتصل بالرقم ١٣١٣ للحصول على إتصال الإنترنت السريع الذي ينال اعجابك.

عمانتل
Omantel

www.omantel.net.om

معاً في أي زمان ومكان

محمد لطفي اليوسفي- سامي مهدي-جيمس رستَن الإبن- حسام الخطيب- هانس بارتنس- خميسي بوغرارة -غالية خوجة - خالد بلقاسم- محمد حافظ دياب-عمر كوش- إبراهيم أولحيان- كمال سبتي- فرج بوالعشة- فاتن حمودي- زوينة خلفان- اسماعيل فقيه- خوسيه أنخيل بالينطي- خالد الريسوني- خايمه خّل بيدما -عبدالهادي سعدون- صالح علماني- ارنستو ساباتو- باسم المرعبي- داليا سعيد مصطفى- نصار الصادق الحاج- سلام سرحان- قصي اللبدي- وجدان علي- عادل الكلباني- محمود الريماوي- فاطمة بوزيان قاسم حول- سمير عبد الفتاح - فيفيان بلامب- عاصم السعيدي- عبدالله بني عرابة- سعيد بوكرامي- سعاد فهد السعيد- حمود الشكيلي- توفيق فائزي- هلال البادي- مازن حبيب- أحمد محمد الرحبي- صموئيل شمعون- خالد الحروب- فاروق مواسي- عبدالرحيم مؤذن- غريب اسكندر- عصام شرتح- غادا فؤاد السمان- غي سرمان-مرام مصري- صدوق نورالدين.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية